

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

PRACE KOMISJI ORIENTALISTYCZNEJ NR 35  
MEMOIRES DE LA COMMISSION ORIENTALISTE No 35

---

ANDRZEJ GAWRONSKI

# Początki dramatu indyjskiego a sprawa wpływów greckich

Z wstępem, uwagami i streszczeniem francuskim E. S. Muszkiewicza

(Les origines du théâtre indien et la question de l'influence grecque)

Avec résumé français

WYDANO Z ZISIEKU WYDZIAŁU NAUKI MINISTELSTWA OŚWIATY

KRAKOW

NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA  
WARSAWA — KRAKOW — ŁÓDŹ — POZNAŃ — ZAKOIANE

1946

## Spis rzeczy

	Strona
Przedmowa i wstęp wydawcy . . . . .	I—LXXII
Wstęp . . . . .	1—4
I Początki i rozwój dramatu indyjskiego . . . . .	4—53
II Sprawa wpływów greckich . . . . .	54—117
Zakończenie . . . . .	118—130
Résumé et épilogue . . . . .	131—152
Skróty . . . . .	153
Poprawki i uzupełnienia . . . . .	154—156

## Przedmowa i wstęp wydawcy

Praca prof. A. Gawronskiego ukazuje się niestety z opóźnieniem bardzo znacznym, powiększonym jeszcze o 6 lat wojny. Stało się to po części na skutek intencji samego autora, który ją przechowywał czas dłuższy, jak świadczy wyraźnie pewne szczegóły. Piszę więc na str. 6, że minęło »lat przeszło trzydzieści« od ukazania się rozprawy Windisch'a (tj. od r. 1882), »a blisko tyle« od wydania książki Lévi'ego (tj. od r. 1890). Na str. 7 zaś zaznacza, że zarysu początków i rozwoju sztuki teatralnej indyjskiej Lévi jeszcze dać nie mógł i po nim nikt nie dał. Wynikałoby z tego, że pracę tę napisał na kilka lat przed r. 1920, kiedy ukazał się taki zarys właśnie, pióra uczonego norweskiego, S. Konowa. Potwierdzenie tego wniosku znajdujemy w wydanej w r. 1919 pracy *Studies about the Sanskrit Buddhist Literature* mianowicie w uw. na str. 56 odsyła do swego »forthcoming essay in Polish on the Origin of the Indian Drama and the Question of Greek Influence«. Ścisłą datę podaje wreszcie na str. 1 swych *Notes sur les sources de quelques drames indiens* (1921), gdzie mówi, że praca o początkach i rozwoju dramatu indyjskiego oraz o sprawie wpływu greckiego gotowa była w rękopisie już w r. 1916.

Dlaczego więc nie wydał jej sam? Prawdopodobnie odłożył wydanie na jakiś czas, gdy się dowiedział — niewątpliwie dopiero w połowie r. 1919 z nekrologu w *ZDMG LXXIII* (1919, str. 183—188, ob. tam i str. XIV) — o śmierci swego profesora Windisch'a, którego wysoko cenił i wspominał z pietyzmem, nie chciał niewątpliwie zwalczać jego poglądów bezpośrednio po zgonie. Ze jednak nie zrezygnował z wydania tej pracy, dowodzi odsyłanie czytelnika w r. 1921 — na tejże stronie (33) dzieła *Notes sur les sources de quelques drames indiens*, na której wspomina z czcią Windisch'a<sup>1</sup> — do własnej pracy o dramacie indyjskim. Bez wątpienia też pragnął uwzględnić w miarę

<sup>1</sup> »Le prof. Windisch (maitre vénéré dont je pleure la perte) «

potrzeby jeszcze te dzieła i artykuły, jakie na ten temat ogłoszono podczas wojny lub wkrótce po niej, a z jakimi nie mógł się zapoznać z winy sytuacji politycznej; taki wniosek narzuca i zakończenie wspomnianych Notes (str. 92), gdzie wyraża żal, że się nie mógł zapoznać z nową książką Konowa<sup>1</sup>, i pewne szczegóły w ogłoszonym po francusku w r. 1923 artykule pt. *Quelques observations sur le rôle du temps et du lieu dans le théâtre indien*<sup>2</sup>, stanowiącym wycinek z niniejszej pracy, lecz ustosunkowującym się już do prac powojennych. W grę tu wchodziły przede wszystkim — oprócz wspomnianego już dzieła Konowa — t. III dzieła uczonego praskiego, M. Winternitza, *Geschichte der indischen Litteratur* (1922, mianowicie str. 160—265, z bogatą bibliografią) i obszerna monografia profesora edynburskiego, A. B. Keitha, *The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice* (1924). Lecz czas zabierały prof. Gawrońskiemu inne zajęcia: przygotowywał podręcznik sanskrytu dla studentów i historię dawnych Indii, tłumaczył z sanskrytu i z węgierskiego<sup>3</sup>, przygotowywał też książkę

<sup>1</sup> Das indische Drama (Grundriß, der indo-arischen Philologie und Altertumskunde; II. 2 D)

<sup>2</sup> Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera, t. I, s. 381—389.

<sup>3</sup> O projektowanych około r. 1920 przez prof. Gawrońskiego pracach i o tym, co z tych zamiarów zdołał zrealizować, ob. RO XII (1936), 227—229. Dodać by tam jeszcze trzeba, że pozostały fragmenty przekładów z bułgarskiego (Baj Ganju) i tureckiego (Aka Gündüz, Zabójca godzin cześć; 14 karteczek zapisanych) oraz wierszowany przekład kilkunastu zwrotek poezji prakryckiej (Agadadatta). Co się stało z gotowym do druku — wedle słów samego autora (ob. cytowane już *Studies...*, str. 28 uw. 1 i str. 50 uw. 2; ob. też tam str. 40) o planowanym komentarzu — rękopisem krytycznego wydania epopei sanskryckiej *Aśvaghōṣy* pt. *Buddhacarita*, nie wiadomo. Prawdopodobnie, gdy się autor dowiedział, że uczonego angielski E. H. Johnston przygotowuje wydanie oparte na materiałach lepszych i bogatszych, niż miał on do rozporządzenia (ob. t. II Biblioteki Wschodniej, obejmujący *Wybrane pieśni epiczne. Aśvaghōṣy* w przekładzie Gawrońskiego, str. 74, 75), zdecydował się swoją pracę zniszczyć. Szkoda niewątpliwie ogromna, bo mielibyśmy tu wspaniałą, klasyczną wprost przykład tego, czego zdola dokazać w zakresie restrykcji zle przekazanego tekstu genialna intencja, posługująca się reminiscencjami z lektury dzieł albo używanych przez *Aśvaghōṣę*, albo na nim się wzorujących, ob. zresztą uwagi samego Johnstona

o dziejach języka węgierskiego<sup>1</sup>, że pominię już pracę profesora Zanim zdołał przeprowadzić owe pewne zmiany w całym liście, śmierć wytraciła mu pióro z ręki

Wtedy, w r 1927, przyszła już kolej na duchowych spadkobierców zmarłego Miał zatem przejrzeć całą rzecz i uzupełnić bodaj koniecznymi przypisami, nie wstawionymi przez autora (choć dane miejsca zaznaczył ukośną kreską, nad którą miał dopisać cyfrę odnośników)<sup>2</sup>, oraz uwagami, które by ułatwiły zrozumienie pewnych szczegółów i niefachowcom, prof S Stasiak, następca zmarłego na katedrze filologii indyjskiej we Lwowie. Choć się jednak pracy tej podjął i po części przygotował rękopis do druku, jak świadczą cyfry odnośników dopisane na manuskrypcie, w okazałej liczbie, z zadania się ostatecznie —

---

na temat wartości koniektur i poprawek Gawronskiego w RO XII, 209—215. W tym związku wolno jeszcze wyrazić serdeczny żal, że na planowane nowe wydanie krytyczne Meghaduty (bo chyba to tylko miał na myśli w liście z 22 IV 1926, z którego wyjątek cytuję RO XII, 234) nie znalazł czasu

<sup>1</sup> Ob o tym np JA 1927, 369. Tu wystarczy przytoczyć kompetentne zdanie prof K Nitscha: „projektował napisanie dzieła językoznawczego, któreby pokazało, czem był ten ugrofiński język lat temu tysiąc, gdy Węgrzy zajmowali równinę nad Dunajem i Cisr, a czem jest dzisiaj, po tysiącioletnim życiu w obcym sobie przedtem kręgu kultury, w otoczeniu odmiennych od niego języków indoeuropejskich“ (Przegląd Współczesny 1927, str 180—181).

<sup>2</sup> Rozporządzając fenomenalną pamięcią Gawronski nie rozciągał pisania swych prac na całe lata, lecz obmyśliwszy plan i wszystkie szczegóły w głowie pisał już potem jednym ciągiem. Ze tak było, świadczy w tej pracy właśnie zupełny brak jakichkolwiek przypisów czy uwag mimo zaznaczenia ich kreską, nadto kilka drobnych luk w samym tekście (por uw następną), oraz „szczęśliwy zaindowianizm“ w uw 2 na str 3, w uw 1 na str 26 i uw 5 na str 29. Ze to nie jest żadna przesada, świadczą słowa prof Nitscha o jego „cudownej pamięci“. „co raz przeszło przez jego mózg to zostawało w nim na stałe i bez zmiany, zawsze gotowe do reprodukcji i do wchodzenia w najrozmaitsze myślowe kombinacje“ (Przegląd Współczesny, 1927, str 178), dalej takie zdanie „miał w głowie gotowy plan jej historii literatury“ (tj li I węgierskiej, tamże, str 180), wreszcie takie słowa „bez najmniejszej notatki potrafił snuć nici wnioskowania, przemyśleć całą sprawę i konstrukcję do końca“ (tamże, str 187) — Ob też RO XII (1926), 218—219.

dzie można by jakiś szczegółik dodać, a inny uzupełnić czy sprostować wedle wyników badań nowszych<sup>1</sup> czy też — niedo-

<sup>1</sup> Dam tu kilka przykładów, aby się czytelnik sam zorientował, że to nowsze wyniki nie a nie nie ujmują wartości zasadniczym wywodom Gawrońskiego, a czasem nawet dodają. Str. 38—42 (ust. 11) poświęca G. omówieniu wpływu recytacji epicznej na rozwój dramatu i mówi m. i. tak: »...aktorzy... podchwycili recytację epiczną i podnieśli stworzoną w ten sposób całość o stopień wyżej w hierarchii literackiej« (str. 40), Keith zaś pisze: »...there is every reason to believe that it was through the use of epic recitations that the latent possibilities of drama were evoked and the literary form created« (str. 27; ob. też niżej str. 131 uw. 3). To, co krytykując teorię Windisch'a G. mówi na str. 63—65 w ustępie 20, lub choćby tylko zdanie przedostatnie: »Ja myślę, że gdyby się był dramat rozwinął niezależnie w dziesięciu miejscach kuli ziemskiej, to by się w nim mówiło głośno, po cichu lub na stronie, a zapowiadanie nowych osób uchodzić by musiało nie tylko za bardzo wygodny, ale czasami wprost niezbędny środek uniknięcia zamieszek wszędzie tam, gdzie — jak w Indiach — charakterystyka aktorów była bardzo niedostateczną« proszę porównać z takimi słowami Keitha, wypowiedzianymi też z racji teorii Windisch'a: »The division of both the Roman drama and the Sanskrit into acts, distinguished by the departure of all the actors from the stage and the number of five as normal, though often exceeded in India, are facts which need not be more than casual coincidences: the divisions in the Sanskrit drama rest on an analysis of the action which is not recorded in Greece or Rome. There is similarity in the scenic conventions, in the asides, in the entry and exit of characters, more notably in the practice that the advent of a new character is usually expressly notified to the audience by a remark from one of the actors already on the stage. But these are all matters which must almost inevitably coincide in theatrical performances produced under approximately similar conditions. Even in the modern theatre with its programmes the necessity of indicating at once the identity of the new comers to the stage is keenly felt« (str. 60—61). Ustępy zaś 31, 32 i 34 (str. 93—102, 106—112) Gawrońskiego, krytykujące szczegółowo wywody Reicha o zasłonie, używaniu dialektów i typach scenicznych, proszę zestawzić z takim osądem Keitha: »The similarity of types is not at all convincing; the borrowing of the idea of using different dialects from the mime is really absurd, and the large number of actors is equally natural in either case. The argument from the curtain is wholly without probative power; as we have seen, the term Yavanikā refers to material only; it would be very remark-

— by nie odplacać pięknym za nadobno — ten wzgląd, trzeba

później niż grecki, możliwy byłby wpływ grecki; na dworach władców greckich w Indiach z pewnością przecie grano sztuki greckie. »Samodzielne powstanie dramatu indyjskiego wtedy byłoby powne, gdyby rozkwit jego przypadł był równocześnie z rozkwitem greckiego«. To zatem wygląda, nawiasem mówiąc, niemal jak: post hoc, ergo propter hoc. Lecz przyznaje też, że »dramat powstaje często samorzutnie i to nie tylko wśród ludów indoeuropejskich. Chińczycy nie zapożyczyli swego dramatu od nikogo«. Powołuje się na prace A. G a w r o n s k i e g o, przy czym jednak popełnia pewne przeoczenie. Mianowicie G. w Notes nie wyprowadza dramatu z misterii (wyłącznie), tylko mówi, że misteria stanowiły »une des premières étapes de son évolution« (str. 33). Więc nie zmienił wcale zdania później, jak by wynikało z notatki prof. Witkowskiego. Cytuje W. także Lévięgo, K o n o w a i K e i t h a, ale wymienia jedynie tytuły, bez odwoływania się do stron, tzn. zna te dzieła niewątpliwie tylko z rozmów z G. (por. np. Witkowski, Historiografia grecka III (1927), 502). — W każdym razie jest to więcej niż w Historiografii (III, 487) i autor stara się być obiektywny (nie cytuje już, co mi się wydaje znamienne, Reicha), choć nie bez pewnych wahań. Przyznaje więc, że dramat indyjski »nie zna jedności miejsca i czasu, występującej w dramacie greckim«, ale bezpośrednio przed tym pisze: »Uwagi godne jest, że i w dramacie indyjskim występują dwa dialekty: sanskryt i prakryt« (przejęto to niestety żywcem jeszcze od Christa; ob. niżej uw. 3 na str. 2). Jest to oczywiście podobieństwo zewnętrzne, najzupełniej złudne, o czym czytelnik łatwo się może przekonać ze str. 99—101 pracy prof. G. Wniosek co do związku takich niby podobnych faktów jest tak niby prosty czy naturalny, a jednak tak »mechanistyczny i z gruntu błędny«, jak »teza, jakoby widz nie powinien z góry wiedzieć, co w dramacie nastąpi, jakoby powinien być zupełnie zaskoczony zdarzeniami na scenie«, skoro »właśnie najefektowniejsze i najbardziej zaciekawiające dramaty literatury światowej, np. różne tragedie Szekspira, są widzom znane, nim je widzą na scenie, a mimo to ci widzowie śledzą i przeżywają przebieg akcji z największym napreżeniem«. Co więcej: »Wprost przeciwnie, widzowie nie lubią, gdy autor wprowadza ich w błąd, bawi się z nimi w ciucinabkę... Im coś jest więcej nieoczekiwane, tym mniejsze wywiera wrażenie«. Tak streszcza W. (II, 327—328) artykuł H. S a s s m a n n a, dodając i od siebie słuszną uwagę o sztukach V. S a r d o u i i. Zacytowałem to rozmyślnie prawie in extenso, aby ukazać, do jakich wniosków prowadzi głębsze przemyślenie spraw czy zjawisk rzekomo oczywistych. Zresztą doskonałą ilustrację tego stanowi np. ustęp 34 (str. 106—112) pracy prof. G.

wziąć pod uwagę, że praca niniejsza prof. Gawronskiego w ogóle jeszcze — poza owym drobnym wyjątkiem o roli czasu i miejsca w dramacie indyjskim — nie była drukowana, a przecież niejeden artykuł i niejedno dzieło przedrukowuje się nieraz bez żadnej zmiany nawet po kilkudziesięciu latach<sup>1</sup>; czyż nie zasługuje na takie samo traktowanie rzecz godna druku, która się w ogóle jeszcze nie ukazała (i to w dużej mierze nie z winy autora)? Sumiennej pracy cudzej nie docenia tylko ten, kto sam nic nie robi. Jeszcze raz podkreślmy z naciskiem, że druga część tej pracy jest jedyną w indologii na tak szeroką skalę podjętą pracą krytyczną na ten temat i stanowi konieczne uzupełnienie niezbyt długiej a dużo starszej krytyki Lévi'ego (1890), uwzględniającej zresztą tylko teorię Windisch'a, oraz nowszego wprowadzie i od pracy Gawronskiego, ale nie tak szczegółowego i nie tak głęboko i wszechstronnie przemyślanego<sup>2</sup> rozdziału w dziele Keitha (1924).

Napisana po polsku, praca ta przeznaczona była przede wszystkim dla czytelników polskich, dokładniej — wedle słów samego autora — dla »wykształconego czytelnika« czy dla »sfer humanistycznie wykształconych«<sup>3</sup>. Ze jednak autor uważał ją za godną szerszej areny, świadczą: 1) wzmianka o niej w przedmowie do *Notes sur les sources de quelques drames indiens* (1921), stwierdzająca, że jest »destinée à paraître prochainement, d'abord en langue polonaise«; 2) odsyłanie do niej tamże na str. 33/4; 3) ogłoszenie po francusku stosunkowo obszernego wyjątku z niej w formie wspomnianego już artykułu pt. *Quelques observations....*. Dlatego też uważałem za wskazane dać dosyć szczegółowe streszczenie francuskie całości, zwłaszcza części drugiej, na str. 131—148.

Sumiennność każe zaznaczyć, że starałem się wyjaśnić wszystko, co mi się wydawało wymagające bliższego objaśnienia dla nie-

<sup>1</sup> Przykłady ob. niżej na str. 151. Dodać do nich można jeszcze np.: W. Heyd, *Histoire du Commerce du Levant au Moyen-Âge*, wydane powtórnie w r. 1923, a potem w r. 1936.

<sup>2</sup> Por. zresztą choćby słowa samego Gawronskiego o wywodach Keitha na temat roli czasu i miejsca w dramacie: »Trois ou quatre mentions faites en passant dans le livre récent de M. Keith... ne témoignent point que l'auteur ait approfondi la question du temps (d'autant moins celle du lieu, d'un effort de pensée personnelle). (Quelques observations...., 1925: 3).

<sup>3</sup> Ob. niżej str. 1.



lachowca, oraz dać konieczne wyjaśnienia. Ze nie zadowolę na to trudu, ani czasu, łatwo się domyslić, choć z krótkich uwag wcale nie widać, ile nieraz kosztowały pracy i szukania. Widoczne to raczej tam, gdzie mi się celu dopiąć nie udało, bynajmniej nie z braku zapалу czy z opieszałości; por. np. uw. 1 na str. 42, uw. 3 na str. 49, uw. 2 na str. 55. Sumienność też nakazuje wyznać, że w kilkunastu miejscach, które autor miał zamiar zaopatrzyć uwagą, ja nie mogłem dopisać nic, bo się nie domyślałem, co mianowicie chciał zauważyć<sup>1</sup>.

Pisownię zmieniono zgodnie z nowymi przepisami. Interpunkcję natomiast — jako coś bardziej osobistego i silniej związanego ze stylem, a niejednokrotnie warunkującego nawet taki, a nie inny odcień znaczeniowy — pozostawiono bez zmiany. Podobnie pozostawiono transkrypcję stosowaną przez autora jako przyjętą ogólnie (tj. i za granicą) naukową. Czytelnik więc zechce pamiętać, że *c* to mniej więcej nasze *cz* (zatem *ch* to *czh*; *h* po spółgłoskach w ogóle oznacza wyraźny przydech), *j* to nasze *dź*, *ñ* — to *ń*, *ś* (nie tylko przed spółgłoską, ale i przed samogłoską) to nasze, nie rosyjskie, *ś*; *ș* — to nasze *sz*; *t*, *d*, *n* z kropką pod spodem to dźwięki wymawiane w ten sposób, że koniec języka wygina się ku środkowi podniebienia, *ŋ* — to nasze *j*, *h* — to dźwięczne *h* (jak w naszym *Bohdan, klechda*), *m* oznacza nosowość poprzedzającej samogłoski (więc *am* — to nosowe *a*), *ñ* — *n* tylnojęzykowe (jak np. w naszym *bank*) — ostatecznie więc np. *Mrcchakaṭikā* wymawia się mniej więcej: *Mrczczhakaṭikā* (r podobnie jak w czeskim *křk* lub jak w naszym *bir, prr*)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Są to mianowicie str. 83 w. 18 (po »nie zapracowanym«) i w. 10 od d. (po »figury«); str. 84 w. 1 (po *kāra*), w. 3 (po »mówi«) i w. 8 od d. (po »indyjskiej«); str. 90 w. 10 (po »osób«), str. 93 w. 3 (po »indyjską«), str. 95 w. 7 od d. (po »jednakowa«), str. 105 w. 2 (po »indywidualnemu«), str. 107 w. 14 (po »okrucieństwo«), str. 110 w. 6 (po »Getulów«) i 5 od d. (po »mimusie«), str. 111 w. 17. (po »inni?«), str. 121 w. 8 od d. (po »piosenki«), str. 126 w. 2 od d. (po »hiszpańskiej«) i w. 1 od d. (po »conscience«), str. 127 w. 14 od d. (po »więcej«). Razem 17 miejsc.

<sup>2</sup> Fachowiec wie, że w staroindyjskim każde *e*, *o* jest długie, a *āi*, *āu* mają długie *ā*, więc się tej długości przeważnie w transkrypcji nie zaznacza. Ale tu uważałem za wskazane pójść za dawniejszym sposobem transkrybowania i tę długość zaznaczać, by czytelnika nie mylić. — Może dobrze będzie wspomnieć krótko i o akcentowaniu wyrazów indyjskich. Otóż akcent pada na zgłoskę

Na tym kończy się właściwie przedmowa moja jako wydawcy, a zaczyna wstęp, mający za cel poinformowanie czytelnika o wynikach badań nowszych, zapisanych w cytowanych już pracach Konowa, Winternitza i Keitha<sup>1</sup>.

przedostatnią, jeśli ona jest długa, tzn. ma samogłoskę długą lub też krótką, ale przed dwiema lub więcej spółgłoskami; na trzecią od końca, jeśli samogłoską przedostatnią jest krótka przed pojedynczą spółgłoską (*bh, dh, gh* itd. są spółgłoskami pojedynczymi, tylko przydechowymi, tak samo jak łac. i gr. *ph, th, ch* (*kh*) były spółgłoskami nie tworzącymi tzw. pozycji). Zatem *sahvāda, śakara, Aśvaghōṣa, Kālidāsa, Kāṭaka, Candragūpta*, ale *Bhārata, Mahābhārata, māṅgala, māṅgala, kuṣṭhava, Rāmāyaṇa, Śukasāptati, Jātaka, vidhāṅga*.

<sup>1</sup> Miałem do wyboru albo streszczanie poglądów tych uczonych, albo cytowanie w oryginale, albo wreszcie drogę pośrednią, łączącą jedno z drugim. Po długim namyśle zdecydowałem się na ową drogę pośrednią, uważając, że 1) wyłączenie cytowanie i trudne jest do zastosowania, jeśli się chce dać należyty obraz poglądów, obejmujących rzeczy ważne i mniej ważne i mało ważne, i sprawia wrażenie niemiłe, że się mianowicie chce iść po linii najmniejszego oporu; ale 2) wyłączenie streszczanie też ma swoje złe strony, bo nie działa na czytelnika tak, jak bezpośrednio słowa badacza (pomijam już nawet mogące się — teoretycznie — nasunąć podejrzenie o złe lub tendencyjne streszczenie albo o błędne tłumaczenie). Skoro autor sam raz i drugi cytuje dłuższe ustępy oryginalne in extenso (ob. str. 21—22, 32/33, 46, 79, 88, 93/94, 96, 121/122, 123—124, 125/126, 128—129), nie widziałem nic złego w posługiwaniu się tym środkiem bezpośredniego informowania czytelnika w miarę uznania potrzeby. W ten sposób czytelnik — który musi znać obcy język, choćby niemiecki, francuski i angielski (pomijam już holenderski, występujący tu tylko dwa razy), jeśli chce zrozumieć wszystkie wywody Gawrońskiego — sam się informuje u źródła, dla bardzo wielu niedostępnego po sześcioletnim mszczeniu dorobku kulturalnego ludzkości. Ilez to dzieł, które dawniej były co najwyżej pewnym zbytkiem, dziś, gdy sumę strat w książkach u nas oblicza się na 15 milionów (!) tomów, stało się *rarae aves* czy *rari nantes in gurgite vasto*! Książki Keitha — by pozostać przy tym, co nam tu najbliższe — w Polsce przed wojną nie było więcej nad 2 egzemplarze, dziś został pewnie tylko jeden. Wreszcie 3) czytelnik się przekona, jak szczegółowo zbijał Gawroński wywody Reicha, wykazując nieprawdopodobną, niewiarogodną wprost pustkę jego argumentów, podczas gdy inni uczeni zadowolili się właściwie raczej ogólnym wrażeniem, stwierdzając nieraz nawet, że po pracy Reicha zagadnienie weszło w... nowe stadium.

Sądzę, że udzielę czytelnikowi niezłej rady, gdy mu zalecę, by przeczytał najpierw pracę prof. Gawrońskiego, a potem poniższy wstęp. Tu z konieczności sposób przedstawienia tematu drogą streszczania przeplatane go cytata mi jest zwięzły, oszczędny w słowach, skondensowany i dopiero po przeczytaniu samego studium czytelnik niefachowy będzie w stanie objąć należycie różne szczegóły i docenić ich względną wartość, uszeregować je, — ze tak powiem, hierarchicznie. Wtedy też dopiero zda sobie należycie sprawę z wysiłku myślowego potrzebnego dla takiego przedstawienia problemu, jakie dał uczony polski<sup>1</sup>.

Na zakończenie tej przedmowy pragnę złożyć gorące podziękowanie Komisji Orientalistycznej P. A. U. za przyjęcie całej tej pracy do serii Jej publikacyj i serdecznie podziękować pp. asystentom: drowi L. Skurzakowi we Wrocławiu oraz mgrom A. Krzanowskiemu i B. Pobozniakowi w Krakowie za uczynne i połączone nieraz z dużą stratą czasu i energii dopomaganie mi w sprawdzaniu niektórych cytatów i wyszukiwaniu pewnych dzieł, w Toruniu dla mnie niedostępnych.

I. Konow pogląd swój na powstanie i rozwój dramatu indyjskiego wypowiedział naprzód w r. 1917 w formie zważtej w książeczce pt. *Indien*. Mówi tam tak: „Auch das Drama wird in dieser Zeit (tj. w późniejszym okresie dziejów Indii aryjskich) entwickelt, und zwar anscheinend auf volkstümlicher Grundlage. Man hat seine Geschichte einerseits in die alte vedische Zeit zurückverfolgen wollen, während andere in ihm eine Nachbildung des griechischen Theaters sehen. Soweit wir jetzt übersehen, hat es seine Wurzeln teils im mimischen Tanz, teils in nqmulareñ Vorföhungen alter Sagen. Der mimische Tanz wurde, gewöhnlich von Musik und Gesang begleitet, von den sogenannten Naṭas ausgeübt, welche das Land durchzogen. Schon der früher genannte Grammatiker Pāṇini kennt Lehrbücher für solche Naṭas. Nachrichten aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. besagen aber auch, daß die alten Sagen dem Volke vorgetragen wurden, wobei an-

<sup>1</sup> Mimowoli nasuwa się tu przytoczony wyżej w uw. 2 na str. VIII sąd samego Gawrońskiego, który by trzeba tylko odpowiednio rozszerzyć co do zasięgu.

scheinend auch Schattenbilder vorgeführt wurden. Weiter gab es früh ein Puppentheater. Aus solchen Anfängen hat sich das indische Theater entwickelt, dabei blieb ein gewisser Unterschied bestehen zwischen solchen Dramen, welche auf die Vorführung epischer Stoffe zurückgehen, und solchen, welchen der mimische Tanz zugrunde liegt. Nur bei den letzteren tritt der sogenannte Vidüşaka auf, eine stehende Figur, ein buckliger Brahmane, der Freund des Helden, der aber immer ausgelacht wird. Es ist dies eine volkstümliche Gestalt aus der Bühne der Mimen, die ins hohe Altertum zurückgeht.

Von der indoskythischen Zeit erfahren wir nun nichts von wirklichen Dramen, und gewisse Eigenheiten weisen darauf hin, daß das indische Kunstdrama gerade an den Höfen der Indoskythen entstanden ist. Die ältesten Bruchstücke, die auf uns gekommen sind, rühren von... Aśvaghoṣa, dem Zeitgenossen Kanischkas, her. Etwas jünger ist der Dramatiker Bhāsa, der wahrscheinlich am Hofe eines der Kschatrapas<sup>1</sup> Zentralindiens dichtete und gegen Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. lebte. Von ihm besitzen wir eine Reihe von Dramen, die teils dem Sagenkreis des Mahābhārata und des Rāmajaṇa entnommen sind, teils lokale Sagen behandeln.... Ein unvollendetes Drama des Bhāsa, der Tschārudatta, hat dem Dichter Śūdraka als Vorlage für den ersten Teil seines »Irdenen Wägelchens«<sup>2</sup> gedient... Der Verfasser Śūdraka... herrschte wahrscheinlich im Dekhan... um die Mitte des 3. Jahrhunderts.

Die Entstehung einer neuen Kunstart aus volkstümlichen Elementen mußte natürlich am Hofe der indoskythischen Herrscher leichter möglich sein als da, wo der Einfluß des Brahmanismus unbeschränkt war. Sobald sie aber Anerkennung gefunden hatte, setzte die Systematisierung seitens der Brahmanen ein. Aśvaghoṣa war selbst von Haus aus ein Brahmane, war aber Buddhist geworden. Die feste, halb schematische Form seiner Dramen

<sup>1</sup> Staroindyjski wyraz *kṣatrapa* oznacza władcę (dosłownie »strażnik [lub obrońca] władzy«, *kṣatra-pa*) Jest on identyczny ze staroperskim wyrazem, od którego pochodzi greckie słowo (*k*)*satrapēs*, a poprzez tę grecką nazwę i nasz *satrapa*, i odpowiednio inne formy europejskie.

<sup>2</sup> Takie jest znaczenie tytułu oryginalnego *Mṛcchakatikā*, cytowanego wprost przez Gawrońskiego (ale ob. i str. 7).

zeigt, daß er Vorgänger gehabt hat, aber auch, daß er noch von der volkstümlichen Kunst recht abhängig ist. Das eigentliche Drama ist kaum mehr als ein Jahrhundert älter als er. Schon Bhāsa konnte aber ein theoretisches Lehrbuch über das Theater, das *Nāṭyaśāstra* des Bharata, und bald wird das Drama ganz brahmanisch obgleich es, zum Teil in Dialekt geschrieben, immer an seinen volkstümlichen Ursprung erinnert...

Das indische Drama ist dem europäischen sehr unähnlich. Tanz und Gesang spielen eine große Rolle, so daß wir von einem Zwischending zwischen Drama, Oper und Ballett sprechen können. Die Schürzung des Knotens ist nicht im Charakter der auftretenden Personen, sondern in äußeren, nebensächlichen Momenten begründet. Auftritt wird an Auftritt gereiht, so daß wir nur zu häufig an eine Bilderserie zur Erläuterung eines erzählenden Gedichts erinnert werden, wie auch die Theoretiker das Drama geradezu als ein Gedicht, das *„gesehen“* wird, definieren. Die Ähnlichkeit mit dem griechischen Drama, mit seinem festen Bau und seiner logischen Entwicklung ist schon von Anfang an so gering, daß eine Einwirkung nicht wahrscheinlich ist\* (str. 94—96).

To ostatnie stwierdzenie jest tym znamiennejsze, że zaraz w trzech następnych ustępach wyraża się pozytywnie o wpływach obcych na pewne działy cywilizacji staroindyjskiej, mianowicie o wpływach perskich w dziedzinie państwowości i sztuki oraz greckich w dziedzinie sztuki, nieco wcześniej zaś o elementach greckich w astronomii, może i w medycynie staroindyjskiej. Część pierwsza powyższych wywodów Konowa, dotycząca początków dramatu indyjskiego, nie różni się zasadniczo od tego, co mówi reasumując swe rozważania Gawroński na str. 52—53, część druga zaś daje na pytanie co do wpływu greckiego odpowiedź również negatywną.

Szerzej poglądy swe przedstawia Konow w monografii o dramacie, wydanej w 3 lata później, choć ukończonej już w styczniu 1918.

Omawia tam najpierw krótko poglądy na istotę dialogowanych hymnów Rgvedy, a więc interpretację Léviiego, Fischla Hertla, Schrödera, co możemy tu pominąć (wystarczy właściwie przeczytać niżej str. 17—18). Wspomina dalej opinię Winternitza, który przyznaje, że i w owych hymnach, i w rytuale wedyjskim są zaczątki dramatu, ale tylko zaczątki, bardzo

odległe od dramatu klasycznego. Dodaje, że Geldner, który dawniej uważał owe hymny za *ākhyāna*, później interpretował je jako ballady. Kończy ten rozdziałek (§ 51, str. 38—39) własnym sądem, negatywnym: »Die Annahme, daß diese Lieder einen dramatischen Charakter hatten, hat somit keine allgemeine Zustimmung gefunden, und in Wirklichkeit liegt nichts vor, was sie beweisen könnte. Die ganze Beweisführung ist rein subjektive Konstruktion, und der Haupteinwand, der meiner Ansicht nach entscheidend ist, ist der, daß die indische Überlieferung absolut nichts von solchen kultischen Dramen in der ältesten Zeit weiß, und daß die Theorie zur Erklärung des Ursprungs des indischen Dramas nicht notwendig ist«.

Zgadza się jednak ostatecznie z Hillebrandtem, gdy idzie o uznanie w pewnych ceremoniach rytuału wedyjskiego — mianowicie w ceremonii sprzedaży świętej rośliny zw. *sōma*, przy której kupcem jest bramin, sprzedawcą *śūdra*, otrzymujący nieraz po żywej wymianie słów od zabierającego mu *sōmę* bramina w razie oporu na dodatek cięgi polanami i rzemieniem skórzanym, oraz w ceremonii, podczas której *ārya* i *śūdra* biją się o okrągłą skórę, *ārya* zwycięża, a *śūdrę* przepędzają kijami — pierwszych uchwytnych zaczątków sztuki dramatycznej w Indiach; w przeciwieństwie do Hillebrandta wszakże uważa, że mamy tu nie »stare przedstawienia ludowe« (»die alten Volksspiele«), tylko naśladowanie ich w kulcie, suponujące stary mimus ludowy: »Wir werden somit zu der Annahme gezwungen, daß halbdramatische Auftritte mit Wechselrede, Schimpfreden und Schlägereien zu den Volksbelustigungen im alten Indien gehörten. Die Hauptsache bei denselben waren aber anscheinend Tanz, Gesang und Musik« (str. 42). Właśnie zaś te trzy elementy uchodzą za najważniejsze składniki sztuki aktorskiej. Na uwagę zasługuje przy tym, że zwykłe nazwy aktora, sztuki scenicznej czy widowiska i sztuki aktorskiej to *naṭa*, *nāṭaka* i *nāṭya*, od pierwiastka *ny* »tańczyć« ale w postaci nie sanskryckiej, lecz ludowej. Szło więc o rodzaj sztuki ludowej, odgrywane przez artystów ludowych, i to — we świadectwa źródeł — także podczas ofiar i uroczystości religijnych. Ze źródeł też wynika, że sztuka tych *naṭów*, »stary mimus ludowy«, polegała głównie na tańcu, śpiewie i muzyce — że cza-em opiewali pewne wydarzenia, po części we własnych utworach, i że niejednokrotnie wywoływali wybuchy śmiechu

»Es kann nach alledem nicht zweifelhaft sein, daß sie wirkliche Mimen waren, obgleich wir uns von ihrer Kunst keine vollständige Vorstellung machen können«. Pewne wnioski co prawda można wysnuć i z niektórych, nie wszystkich, przedstawień ludowych indyjskich dzisiejszych. Przypomina K. dalej, że Hillebrandt zwrócił uwagę na pewne rysy dramatu indyjskiego — dialog dyrektora trupy z aktorką na początku dramatu, używanie różnych języków, mieszanie prozy z piosenkami, połączenie muzyki z tańcem, prostotę sceny i zatrzymanie postaci *vidūṣaki* —, które okazują, że jednym z etapów dramatu indyjskiego musiał być taki ludowy mimus. Zgadza się z H., że dramat indyjski wywodzi się w prostej linii od owych starych sztuk ludowych. Było im jednak jeszcze daleko do prawdziwego dramatu — indyjski dramat klasyczny wypłynął i z innych źródeł (§ 53, str. 42—44).

Już w epoce wedyjskiej recytowano stare historie i pieśni podczas świąt i uroczystości, przy czym recytatorzy-kapłani nie raz prowadzili dialog odpowiadając sobie nawzajem (»sprachen in Wechselrede«). Zwyczaj ten utrzymał się w Indiach po dziś dzień i recytowanie podań epicznych przed setkami uważnie słuchających gra i dziś dużą rolę. Pewne miejsce w gramatyce Patañjalego pt. *Mahābhāṣya* (»Wielki komentarz«), objaśniające Pāṇiniego, naprowadziło uczonych — począwszy od Webera — na wniosek, że dawno zaczęto odgrywać owe podania i dramatycznie. Ale Lüders wykazał, że interpretacja Webera była zupełnie chybiona; że mowa tam o recytacjach z ilustracjami lub bez, tzn. że niewątpliwie występowali tam niemi aktorzy (»stumme Spieler«) lub puszczano »chińskie cienie« (»Schattenbilder«). Skoro zaś śāubhików opisuje się jako pewien rodzaj kuglarzy i czarodziejów, niewątpliwie szło właśnie o »chińskie cienie«, o których wzmianki — wedle Pischla — odnajdujemy nie tylko w *Mahābhāracie*, lecz i w pieśniach mniszek buddyjskich (*thēṛīgāthā*). Może być, że termin *rūpaka* (dosłownie 'postać, kształt'), jakim oznaczano dramat, jest pierwotnie spokrewniony lub identyczny z *rūpa(ka)*, które według Pischla oznaczało »Schattenspiele«; kto wie też, czy umieszczanie zasłony przed garderobą teatru indyjskiego nie stanowi dziedzictwa po teatrze cieni (»Schattenbühne«), a nazwa garderoby, *nēpathya*, uważana przez Webera i Léviiego za formę prakryckiego sanskryckiego *nāipathya* (od

jakiegoś nie-zaświadczonego *nipatha* 'droga w dół'), nie jest fałszywą sanskrytyzacją prakryckiego *ṇṇacchu*, odpowiadającego jakiemuś sankr. *nāipāṭhya*, (od przekazanego przez Pāṇiniego *nipāṭha* 'czytanie, odczytywanie'), tak że *nṇpathya* oznaczałoby właściwie miejsce odczytującego, lektora czy recytatora (§ 54—55, str. 44—46).

Hipoteza przyjmująca istnienie marionetek w Indiach już w czasach bardzo dawnych znalazła ogólne uznanie. Wbrew zdaniu Hillebrandta, że przedstawienia marionetkowe stanowią imitację dramatu, odpowiadającą stosunkom skromniejszym, a teatr cieni należy uważać nie za poprzednika, lecz za potomka (>Nachfabr<) dramatu, Konow zauważa: »Für das Schattenspiel hat aber Lüders dagegen mit Recht auf Java hingewiesen, wo die von menschlichen Spielern aufgeführten Wayang topeng und Wayang wong unzweifelhaft aus dem Schattenspiele hervorgegangen sind. Das Puppenspiel andererseits ist sicherlich eine Nachahmung des Spielens mit Puppen, das seinerseits eine Nachbildung des Lebens und nicht des Theaters ist, wie wir uns alle bei unseren Kindern überzeugen können. Bezeichnungen für Puppe wie putrikā, puttali, puttalikā, duhitṛkā, die alle »Töchterchen« bedeuten, weisen deutlich darauf hin. Und daß das Spielen mit Puppen in Indien auch seinerseits zu neuen Spielen den Anstoß gab, zeigt die Erwähnung des Spieles pāṇḍalānuyāna, wobei die Bewegungen der Puppen nachgeahmt wurden, in dem alten indischen Lehrbuch der Liebe« (§ 56, str. 46—47).

Po tych rozważaniach konkluduje

»Es gab somit eine Reihe dramatischer Ansätze und Vorstufen, und der Weg von diesen zu einem wirklichen Drama war kein allzu weiter. Es war bloß notwendig, die Kunst des Mimen mit der des Schattenspielers zu verbinden und Schattenspieler, die selbst die Repliken sprachen, die Rolle der Schattenbilder übernehmen zu lassen. Die epischen Lieder, wo mehrere Personen sich unterhalten, waren dazu vorzüglich geeignet, und sonst lieferte die Mimenbühne das Vorbild für die Vorführung solcher Stoffe, welche nicht dem Epos und der Mythologie entstammten. Aus einer Verschmelzung des durch Schattenbilder illustrierten Vortrages epischer Sagen und der Kunst der alten Mimen ist somit das indische Drama entstanden.

Eine Erinnerung an seinen doppelten Ursprung hat es aber



immer bewahrt, indem die der Mimenbühne entnommene Gestalt des vidūṣaka sich nie in die aus dem Vortrage epischer und mythologischer Sagen stammenden Dramen eingebürgert hat. Eigentümlich ist es auch, daß in dem ältesten vollständig erhaltenen wirklichen prakaraṇa<sup>1</sup>, der auf Bhāsa's Cārudatta beruhenden Mṛcchakatikā der Schauspieldirektor im Prolog Prakṛit und nicht Sanskrit spricht. Die Verwendung des Sanskrit in der bürgerlichen Komödie ist vielleicht überhaupt dem Einfluß der epischen Dramen zuzuschreiben. Diese würden somit auf die aus der Mimenbühne stammenden Dramen einen direkten Einfluß ausgeübt haben, während andererseits die Übertragung des Dialoges der epischen Dramen von dem Schattenspielleiter auf die Schauspieler aus der Mimenbühne übernommen worden ist. Aus dieser letzteren stammen auch die Bezeichnungen naṭa und nāṭaka für Schauspieler und Schauspiel.

Eine Erinnerung an seinen Ursprung hat das indische Drama auch darin festgehalten, daß es vorwiegend bei Götterfesten zur Aufführung kam, und daß es in spezieller Beziehung zu Śiva steht, dem mahānata<sup>2</sup>, dem vorbildlichen großen Tänzer» (§ 57, str. 47).

Na wczesne datowanie prawdziwego dramatu w Indiach K. zapatruje się sceptycznie. Wprawdzie zdaniem Hillebrandta epopeja już prawdopodobnie знаła dramat, ale naṭa, na którego się H. powołuje, mógł być równie dobrze mimem jak prawdziwym aktorem. Jedyne miejsce Mahābhāraty, gdzie znajdujemy wzmiankę o dramacie, jest późne, nie przekazane we wszystkich dobrych rękopisach. Nie można dowieść nawet istnienia pantomimy w owej epoce, chociaż wzmianki o przedstawieniach z tańcami (»Tanzvorstellungen«) są częste. Wzmianki o dramacie w dodatku do Mahābhāraty, Harivaṃśi, nie stanowią żadnego dowodu, skoro data redakcji tej części epopei jest stosunkowo późna. Jeśli zaś Rāmāyaṇa wspomina o nāṭakach, to nie wiemy, czy mowa tam o prawdziwych dramatach, a nawet taka właśnie interpretacja jest bardzo nieprawdopodobna. Podobnie nieokreślone znaczenie mają terminy

<sup>1</sup> Nazwa pewnego gatunku dramatu, którego treść — wedle teoretyków dramatu indyjskich — autor może swobodnie wymyślić lub dowoli, wedle własnego uznania traktować. Najstarszym tego rodzaju dramatem jest Śāriputrprakaraṇa Aśvaghōṣy, zachowane jednak tylko fragmentarycznie.

<sup>2</sup> »Wielki aktor (lub: mim, tancerz)«.

występujące w kanonie palijskim *visūhadassana*, zgola niejasne, i *pekkha*, oznaczające po prostu »widowisko« (*»Schanstuck«*)<sup>1</sup> i całkiem ogólne. Zachowane wzmianki o sztuce dawnych natów nie dowodzą, że byli prawdziwymi aktorami, a termin *nāṭaka* miał pierwotnie znaczenie szerokie i mógł oznaczać — wedle świadectwa zabytków — tylko obrazowe przedstawianie czy wyobrażanie lub grę niemą, bez dialogu. Z milczenia Patañjalego przy omawianiu *śāubhik*ów nie można naturalnie wysnuwać wniosków pewnych, w każdym razie jednak uderza, że P. w tym związku nie wspomina o dramacie, który przecie, byłby mógł doskonale dostarczyć przykładów dla jego wywodów. — Zbadanie źródeł starszych daje zatem wynik czysto negatywny; o dziejach dramatu właściwego nie wiemy nic az mniej więcej do połowy II w. po Chr., kiedy ukazuje się nam już w pełni rozkwitu.

Wspomina potem o podjętej w osobnym artykule Lévię próbie datowania początków prawdziwego dramatu indyjskiego. Lévi mianowicie zwrócił uwagę na to, że 1) przepisywane przez indyjskich teoretyków dramatu tytuły dla króla, następcy tronu, książąt, dostojników, jak *svāmin*, *bhaṭṭādhāraka* itd., nie mogą być wymysłem, tylko muszą pochodzić ze stosunków rzeczywistych; 2) używanie sanskrytu w dialogu musi się datować z okresu, kiedy, i z okolicy, w której sanskryt nie był już tylko świętym językiem braminów, lecz używał się i wśród wykształconych w ogóle. Wedle Lévię da się to pogodzić tylko z okresem i miejscem panowania ksatripów prowincyj Surāṣṭra (dziś półwysep Kāthiawar, na pñ. zachód od Bombaju) i Mālava (na pñ. od rzeki Narbady, a pñ. wschód od owego półwyspu), zwłaszcza zaś tej ostatniej, bo trzy używane w dramacie prakryty, tj. *śāurasēni*, *māgadhī* i *māharāṣṭrī* rozprzestrzeniają się wachlarzowato na wszystkie strony z okolic miasta Ujjayini (dziś Ujjain, w tzw. Prowincjach Centralnych). Tam to zdaniem Lévię powstał prawdopodobnie dramat indyjski za rządów zachodnich ksatripów. — K. sądzi, że wiązanie początków dramatu z panowaniem Indoscyłów jest słuszne, skoro takie *svāmin* »pan« jako tytuł króla poza dramatem się nie używa i stanowi tylko przekład śakijskiego (tj. scytyj-

<sup>1</sup> Wyraz *pekkha*, identyczny z sanskr. *prēkṣā*, pochodzi od czasownika (pr. *pekkhai*, sanskr. *prēkṣatē*) znaczącego »patrzyć, widzieć«. K. tłumaczy *pekkha* (sanskr. *prēkṣā*): »Schanstuck«, my możemy powiedzieć: »widowisko«.

skiego) tytułu władcy *mūrāṇḍa* 'pan, książę'. Lecz rozdział prakrytów w dramacie, w szczególności zaś fakt, że w najstarszych dramatach *māhārāṣṭrī* nie występują, a *śāurasēnī* niewątpliwie — jako język kobiet wykształconych i *vidūṣakī*, którego dowcipy przecie każdy chciał rozumieć — była gwarą powszechnie zrozumiałą i używaną, przemawia za słusznością teorii *Lassena*, wedle której ojczyzną dramatu indyjskiego był kraj *Śurasēnów*. Tam też panowali około początków naszej ery *Śakowie* (tj. *Scytowie*), używający na swych napisach tytułu *svāmin*; na dworze króla *Kaniški*, który jako dziedzic *Śaków* panował w *Mathurze* około połowy w. II po Chr., żył najstarszy znany nam dramaturg indyjski *Aśvaghōṣa*. Jego utwory dramatyczne świadczą o pełnym już rozwoju dramatu; musiał mieć poprzedników, choć liczba ich nie była z pewnością wielka. Nic nie zmusza nas do przypuszczania, że dramat indyjski powstał wcześniej niż na jaki wiek przed *Aśvaghōṣą*<sup>1</sup> (§ 58, str. 48—49). — Powstanie prawdziwego dramatu

<sup>1</sup> Pouczający przykład tego, jak jeden i ten sam fakt można oceniać dwojako, tj. jak można z niego wysnuwać wnioski wprost przeciwne, stanowi porównanie zdania *Konowa* wypowiedzianego w tym właśnie związku ze zdaniem *Winternitza*. *K.* rozumuje tak: »Die schematische Weise, in welcher der wohl auch dem 2. Jahrh. angehörigende Bharata die ihm bekannte dramatische Literatur systematisiert, wobei er gelegentlich Einzelwerke als dramatische Gattungen beschreibt, deutet darauf hin, daß die dramatische Literatur zu seiner Zeit noch wenig umfangreich war« (str. 49). Na str. 27 zaś pisze: »... und überhaupt können wir wohl gerade aus der großen Zahl der Unterarten schließen, daß die dramatische Dichtung noch in ihrem Anfang war, daß sich keine festen Formen entwickelt hatten«. W przeciwieństwie do tego *Winternitz* z tegoż faktu, że *Bharata* rozróżnia 16 rodzajów utworów dramatycznych, z których tylko część da się wykazać w zachowanej literaturze, wnosi, że literatura dramatyczna i sztuka sceniczna w Indiach były o wiele bogatsze, niżby można sądzić z nielicznych dochowanych dramatów epoki dawniejszej (*Geschichte der indischen Litteratur*, III, 166), w przypisach zaś do tego miejsca (na str. 644) cytując zdanie *Konowa* ze str. 27 do-rzuca, że jednak wielka ilość pomniejszych rodzajów dramatu u późniejszych teoretyków dowodzi, iż z narastaniem poezji dramatycznej rozróżniano coraz więcej rodzajów głównych i pomniejszych (»Art n und Unterarten«). Słuszniejszy jest niewątpliwie sposób wnioskowania *Winternitza*, do którego argumentu można dodać jeszcze inny, zasadniczy: to, że *Hindusi* patrzyli na literaturę wyłącznie pod kątem widzenia doskonałości.

indyjskiego w owym czasie i w owej okolicy wydaje się Konowowi całkiem zrozumiałe i prawdopodobne (»am ohesten denkbar«), ponieważ tam i wówczas tradycja bramińska nie przytłaczała całego życia duchowego, a dramat prawdziwy jako sztuka samodzielna i nowa stanowił rzeczywiście nowość (§ 57 pod sam koniec)

Osobny rozdział, stosunkowo obszerny, poświęca K. sprawie wpływów greckich. Zbija tam jednocześnie teorię Windisch'a i hipotezę Reicha. Zacytuje jego wywody in extenso, aby czytelnik mógł sam osądzić, o ile szczegółowszą jest krytyka Gawrońskiego.

W krótkim ustępie K. wspomina Webera jako tego, który pierwszy wysunął hipotezę powstania dramatu indyjskiego pod wpływem greckiego, lecz potem ostatecznie przyznawał dramatowi greckiemu tylko pewien wpływ na dramat indyjski; wymienia Brandesa i Windisch'a jako autora najobszerniejszej rozprawy na ten temat i dodaje, że Pischel występował ostro i zdecydowanie przeciw tej hipotezie niejednokrotnie, a Lévi szczegółowo roztrząsał argumenty Windisch'a i wykazał, że odnośne punkty można wszystkie wytłumaczyć inaczej. Dalej pisze:

»Windisch stützte sich bei seiner Beweisführung vornehmlich auf die *Mṛcchakatikā*, die er für das älteste indische Drama hielt. Dabei war es natürlich ausgeschlossen, die griechische Tragödie oder die ältere Komödie zum Vergleich heranzuziehen. Dagegen glaubte Windisch große Ähnlichkeit zwischen der *Mṛcchakatikā* und der neueren attischen Komödie nachweisen zu können, und er erinnerte daran, daß Alexander zahlreiche Künstler auf seinem Zuge mitbrachte, und an das Vorhandensein griechischer Fürsten in den indischen Grenzländern, von denen man wohl annehmen könne, daß sie ein griechisches Theater unterhielten. Diese letztere Möglichkeit liegt natürlich vor, ebenso wie die eines Einflusses von Alexandria aus. Da wir aber gar nichts wissen, was darauf hindeutet, wurde die griechische Hypothese nur wahrscheinlich werden, falls sie zur Erklärung des indischen Dramas notwendig wäre, was keineswegs der Fall ist.

Die Gründe, welche für die griechische Hypothese angeführt werden, wie die Akteinteilung, das Abtreten aller Auftretenden i skutkiem tego mnóstwo dzieł dawniejszych zaginęło, i to w różnych dziedzinach piśmiennictwa (ob. zresztą choćby niżej str. 5—6 pracy Gawrońskiego)

am Ende des Aktes, die Zerlegung desselben in verschiedene Auftritte, die verschiedenen Arten zu sprechen, (laut, beiseite, für sich usw.), die gelegentliche Verwendung eines Erkennungszeichens, die stehenden Charaktere und das Vorhandensein eines Prologs usw. sind alle rein äußerlicher Art, sind eine natürliche Entwicklung in jedem Drama und lassen sich alle.... wie Lévi im einzelnen nachgewiesen hat, aus rein indischen Voraussetzungen befriedigend erklären.

Und andererseits, die ganze Entwicklung der Fabel, die Schürzung des Knotens und überhaupt der ganze Charakter des indischen Dramas sind ganz anderer Art als in dem griechischen. Ja, das indische Drama macht durchgehends auf uns einen wenig dramatischen Eindruck. Die Charakterzeichnung ist schwach, indem es sich gewöhnlich mehr um Typen, um Idealbilder als um wirkliche Menschen von Fleisch und Blut handelt. Der Konflikt ist nicht im Charakter der auftretenden Personen begründet, und es gibt keine richtige Steigerung und Aufturmung der Gegensätze. Vielmehr hängt die Schürzung des Knotens häufig von einer äußeren Zufälligkeit, wie etwa von einem Fluche ab, und nur zu häufig müssen wir an eine Bilderserie oder an eine Reihe von epischen Szenen, die lose miteinander verknüpft sind, denken.

Die äußere Form mit dem Wechsel zwischen Sanskrit und mehreren Prakritdialekten ist auch ganz un griechisch, ja die Verwendung der Sanskritsprache in einer von der Fremde eingeführten Literaturgattung wäre schon an und für sich nicht ganz leicht zu erklären.

Auch das Fehlen der Masken und Kotburne im indischen Theater muß auffallen, und endlich muß man bedenken, daß die Annahme, daß die *Mṛcchakatikā*, auf deren Eigenart sich die griechische Hypothese wesentlich stützt, das älteste indische Drama sei, sich als nicht stichhaltig herausgestellt hat. Wir wissen jetzt, daß das indische Drama schon lange vor der Entstehung der *Mṛcchakatikā* ganz feste Formen angenommen hatte, und die ältesten auf uns gekommenen Dramen sind ganz anderer Art und haben mit den griechischen keine Ähnlichkeit.

Diese Tatsache macht es auch, so viel ich sehe, unmöglich, sich Hermann Reich anzuschließen; der das Vorbild des indischen Dramas im klassischen Mimus und nicht in der Komödie sieht, indem auch er seine Beweisführung wesentlich auf die *Mṛc-*

chakatikā stützt. Sonst ist seine Theorie viel wahrscheinlicher als die frühere. Es ist unleugbar, daß der Vorhang des indischen Theaters, der ja teilweise yavanikā, d. h. griechischer Teppich genannt wird, an das siparium der Mimenbühne erinnert, aber erstens ist es nicht sicher, daß die griechische Mimenbühne das siparium kannte, und zweitens wäre es doch recht auffallend, wenn man den Vorhang, und nicht die ganze Bühne oder das Drama selbst griechisch genannt hätte, falls dies letztere von der Fremde eingeführt worden wäre.

Reich macht weiter darauf aufmerksam, daß im klassischen Mimos ebensowenig wie im indischen Theater Masken und Kosturne Verwendung fanden, daß in beiden die Zahl der Schauspieler eine sehr große war, jede Kulissenmalerei fehlte und verschiedene Dialekte gebraucht wurden, und daß einige der stehenden Charaktere eine gewisse Ähnlichkeit miteinander haben, z. B. der μάχος mit dem vidūṣaka, der ζῆλότυπος mit dem śākara. Wir werden aber sehen, daß mehrere Einzelheiten mit Bestimmtheit darauf hindeuten, daß man in Indien schon zu einer Zeit, als ein griechischer Einfluß ausgeschlossen ist, einen Mimos hatte<sup>1</sup>. Und vor allem, die Hauptgattung des indischen Dramas, das nāṭaka, hat auch mit dem Mimos keine Ähnlichkeit.

Sowohl die Mimos-Hypothese wie die frühere Theorie machen den Fehler, die ältesten dramatischen Erzeugnisse der Inder zu übersehen, und überhaupt könnte die Annahme eines fremden Ursprungs für das indische Theater bloß dann auf Wahrscheinlichkeit Anspruch erheben, wenn sich dasselbe nicht ungezwungen aus einheimischen Voraussetzungen erklären ließe, da ja die Beweisführung bloß auf Kombination beruht und in der Überlieferung keinen Anhalt finden kann. (§ 52, str. 40–41).

Resumując można powiedzieć:

1. Zdaniem Konowa dramat indyjski powstał z elementów rodzimych, mianowicie z połączenia starej sztuki mimów z recytacją epickimi, nie bez udziału chińskich elementów (§57; wyżej str. XVI n.);

<sup>1</sup> Pod koniec § 53, streszczonego wyżej na str. XIV n., K. wywodzi Hillebrandta o istnieniu ludowego mimusu w dawnych Indiach charakteryzuje takimi słowami: »Es sind teilweise die selben Argumente, welche Reich für seine Theorie anführt. Das hohe Alter der besprochenen indischen Erscheinungen schließt aber die Annahme eines griechischen Ursprungs aus.«

sztuka owych miimów — wedle świadectwa źródeł — polegała głównie, na tańcu, śpiewie i muzyce (§ 53; wyżej str. XIV). Docho-  
wały się też reminiscencje związku ze świętami, w szczególności z kultem Śivy (§ 57; wyżej str. XVII). — Wedle Gawrońskiego dramat w Indiach narodził się z połączenia recytacji z muzyką i tańcami, przy czym rolę odegrały także śpiew oraz marionetki i chińskie cienie: nadto — last, but not least — istniał związek z kultem, w szczególności z misteriami krsznaickimi (ob. niżej str. 39 i 52/53) — Między oboma poglądami zachodzi zgodą zasadnicza, choć różnią się, rzecz jasna i naturalna, takim czy innym szczegółem.

2. Konow stwierdza, że hipotezę wpływu greckiego — zarówno w postaci, jaką ma u Windischa, jak w późniejszej, nadanej jej przez Reicha — należy odrzucić. Znów zgadza się to zasadniczo — i to najzupełniej — ze zdaniem Gawrońskiego, tylko argumentacja Konowa nie jest tak obszerna i wnikliwa. Warto podkreślić, że Konow nie uznaje wpływów greckich, chociaż się nie zgadza na wczesne datowanie dramatu indyjskiego i twierdzi, że o tym dramacie nie wiemy nic aż do połowy w. II po Chr.

II. Nieco później przedstawił zagadnienia oba Winternitz<sup>1</sup>. W kilku wstępnych uwagach stwierdza, że kwintesencją i szczytem poezji, ale zarazem i punktem wyjścia jej jest dramat, skoro każdą opowieść prymitywną opowiadający ożywia odpowiednimi intonacjami i gestami mimicznymi, czyli przedstawia wypadki dramatycznie. Recytacja ballad — jak wykazał uczony amerykański G. M. Miller — łączyła się pierwotnie zawsze ze śpiewem i tańcem dramatycznym, tak że przypuszczalnie z takich pieśni tanecznych rozwinął się dramat ludowy. Zaraz potem przechodzi do Indii i tak rzecz przedstawia:

»Auch in Indien hat das Drama wenigstens eine seiner Hauptwurzeln in jener uralten Balladendichtung, die wir vom Veda an durch die epische, puranische, buddhistische und

<sup>1</sup> W t. III cytowanego już wyżej dzieła, który wyszedł w r. 1922 wedle daty przedmowy (październik 1922). Rozdział o dramacie jednak wydrukowano znacznie wcześniej, bo »Copyright« podaje rok 1920, a autor sam zresztą w przypisach na str. 644 stwierdza, że rozdział ten już był wydrukowany, gdy się ukazała praca Konowa o dramacie indyjskim.

jinistische Litteratur verfolgen konnten, und aus der wir uns auch die Entstehung des altindischen Epos zu denken haben. Wie sich aus diesen Balladen das Epos entwickelt hat, indem das erzählende Moment gegenüber dem dramatisch-dialogischen mehr in den Vordergrund gerückt wurde, so hat sich aus dem dramatischen Element derselben Ballade das Drama entwickelt. Wenn man bedenkt, daß in alter Zeit Dichtungen von der Art dieser Balladen einem größeren Zuhörerkreis auf keine andere Weise zugänglich gemacht werden konnten, als durch einen lebhaften, mit Mimik verbundenen Vortrag, so ist die Entstehung des Dramas aus dieser Art von Dichtung leicht erklärlich. Begreiflich ist es auch, daß manche Gelehrte in dieser Balladendichtung selbst schon eine Art wirklicher Dramen sehen wollen.

Die ältesten Balladen oder Tanzlieder dieser Art waren aber solche, in denen bei Opfern und Festen Geschichten von Göttern und Halbgöttern erzählt wurden. Denn wie bei anderen Völkern, so hat auch in Indien das Drama seine tiefste Wurzel im religiösen Kult. Schon in den vedischen Ritualtexten werden mancherlei Zeremonien beschrieben, die man geradezu als eine Art Dramen auffassen kann. In nachvedischer Zeit knüpften sich Spiele an die Feste des Indra am Ende der Regenzeit und vor allem an die Kulte der Götter Viṣṇu (Kṛṣṇa, Rāma) und Śiva. Insbesondere war der Kult des Kṛṣṇa mit mimischen Tänzen verbunden. Das Viṣṇupurāṇa (V, 13) schildert, wie die Hirtinnen, durch den nächtlichen Gesang von Kṛṣṇa und Balarāma angelockt, sich um den Hirtengott scharen, um sich zum Rāsatanz zusammenzuschließen, und wie sie »tanzend die Taten und Abenteuer des Kṛṣṇa nachahmen«. Genau in derselben Weise sind, wie zahlreiche Tatsachen der Völkerkunde beweisen, Tanz und Mimik allgemein bei den Völkern untrennbar miteinander verbunden, meistens auch als Bestandteile von religiösen und Zauberzeremonien. Und schon in den mimischen Tänzen der Naturvölker sind die Keime zur Entwicklung einer dramatischen Kunst enthalten — Keime freilich, die nirgends so herrliche Blüten getrieben haben wie in Griechenland und in Indien.

Daß auch in Indien solche Tänze an der Wurzel des Schauspielles liegen, beweist uns noch die Terminologie des Dramas. Das gewöhnliche Wort für »Schauspiel« im Sanskrit ist das Neutrum nāṭaka, und dasselbe Wort als Maskulinum bedeutet ebenso



wie *naṭa* »Schauspieler«, während *nāṭya* »Mimik« oder »Schauspielkunst« und *nāṭayati* »mimisch darstellen« bedeutet. Alle diese Wörter gehen auf eine Wurzel *naṭ*, eine Prākṛitform der Wurzel *nart* »tanzen«, zurück. Daß aber diese mimischen Tänze und die aus ihnen hervorgegangenen Spiele zunächst einen Bestandteil des religiösen Kultes bildeten, beweisen die uns erhaltenen litterarischen Dramen noch dadurch, daß sie stets mit einem Einleitungsgabet (*nāṇḍī*) beginnen. Diese *Nāṇḍī* ist aber nur ein Überbleibsel einer längeren religiösen Zeremonie, einer Art Bühnenweihe (*pūrvaraṅga*), die der Aufführung voranging, und bei der unter Musik, Gesang und Tanz die Gottheiten verehrt wurden. Im *Bhāratīya-Nāṭyaśāstra* wird diese Bühnenweihe ausführlich beschrieben, doch bemerkt schon Bharata, daß sie nicht zu lange dauern solle, damit die Zuschauer nicht ermüdet werden. Später scheint man sie immer mehr abgekürzt und schließlich nur auf das Singen der *Nāṇḍī* beschränkt zu haben, die niemals fehlen durfte. Für den religiösen Ursprung des Dramas zeugt auch der Umstand, daß Göttersagen und heilige Legenden, insbesondere die von Kṛṣṇa und Rāma, durch alle Jahrhunderte hindurch immer und immer wieder den Dichtern Stoffe für ihre Dramen lieferten und selbst buddhistische Dichter sich veranlaßt sahen, Szenen aus der Buddhalegende dramatisch zu bearbeiten. Auch die volkstümlichen Schauspiele im heutigen Indien werden bei religiösen Festen und an heiligen Orten aufgeführt und sind noch immer eine religiöse Angelegenheit.

So wie aber noch heutzutage in Indien bei den *Yātrās*, den bei Frühlingsfesten und anderen Gelegenheiten aufgeführten religiösen Spielen während der Pausen Personen in grotesker Kleidung und mit bemalten Gesichtern auftreten und zur Erheiterung der Zuschauer allerlei rohe Scherze zum besten geben, so wird auch schon im alten Indien die feierliche, dramatisch belebte Rezitation durch volkstümliche Spiele unterbrochen worden sein, in denen Künstler auftraten, die durch Vorführung von Szenen aus dem wirklichen Leben die Versammlung ergötzten. Daß es derartige volkstümliche Spiele schon in alterer Zeit gegeben hat, dürfen wir daraus schließen, daß in der älteren Litteratur — in spätvedischen, epischen und buddhistischen Texten — wiederholt von »Komödianten« (oder wie immer wir sie nennen mögen) die Rede ist, im Sanskrit gewöhnlich *naṭa*, manchmal auch *śaīlūṣa*

oder *kuśilava* genannt, Ausdrücke, die später für »Schauspieler« gebraucht werden. Sie gehörten zu einem Stand fahrender Spielleute, die bei Festen und geselligen Zusammenkünften gerne gesehen wurden, aber im ganzen auf niedriger sozialer Stufe standen. Im *Mahābhārata* wird es an einer Stelle als eine der Pflichten des Königs erklärt, dafür zu sorgen, daß sich in seiner Residenz Ringkämpfer, Tänzer und Komödianten zur Unterhaltung der Leute befinden. An einer anderen Stelle aber heißt es, daß bei der Belagerung einer Stadt alle Komödianten (*naṭa*), Tänzer und Sänger aus der Stadt hinausgejagt werden sollen. Es ist begreiflich, daß uns von diesen volkstümlichen, wahrscheinlich größtenteils improvisierten Stücken nichts erhalten ist. Sie waren nur für den Augenblick geschaffen und verschwanden mit dem Augenblick. Schwerlich wurden sie überhaupt jemals niedergeschrieben. Aber die Kunstdichter, die das litterarische Drama schufen, hatten solche volkstümliche Vorführungen von Szenen aus dem Leben gesehen, sie wußten sehr wohl, welchen Eindruck sie auf die Zuschauer machten, und bemühten sich, sie zwar zu verfeinern und zu veredeln, aber doch nachzuahmen. Die uns erhaltenen Dramen sind ja nichts weniger als volkstümlich, sie gehören ganz und gar zur Kunstdichtung und sind in der Tat nur für ein feingebildetes Publikum, oft geradezu nur für litterarische Feinschmecker berechnet.

In den verschiedenen Arten der dramatischen Dichtung und in den hervorstechendsten Eigentümlichkeiten des indischen Dramas finden wir teils die Spuren der uralten, religiösen Balladen oder Tanzlieder, teils die des volkstümlichen Mimus. Daß die dramatische Litteratur und die Bühnenkunst in Indien viel bedeutender und umfangreicher war, als wir aus den wenigen uns aus älterer Zeit erhaltenen Dramen schließen konnten, beweist das *Bhāratya-Nāṭyaśāstra* dadurch, daß es zehn Arten des Schauspiels (*daśa-rūpa*) unterscheidet, von denen wir nur einige in der uns erhaltenen Litteratur nachweisen können. (str. 161—166).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Wywody swoje W. zaopatruje obfitymi, nieraz wcale długimi uwagami, zawierającymi oprócz danych bibliograficznych sporo szczegółów dla poparcia tego czy owego sądu. Np. na str. 162 dodaje uwagę o utworach nowoindyjskich, które by można nazwać zarówno balladami jak dramatami, oraz o tym, że jeszcze dziś w Malabarze da się zauważyć brak ścisłego rozgraniczenia

Omawia następnie krótko różne rodzaje dramatu — zarówno 10 głównych, jak 2 z 18 pomniejszych — i kończy to tak:

»Zusammenfassend können wir sagen, daß unter den aufgezählten Arten... sich alle Arten dramatischer Dichtung finden, die auch wir kennen: Schauspieler und Lustspiele, Singspiele, Opern und Ballette, Burlesken und Schwanke. Nur eines hat es in Indien nie gegeben — das Trauerspiel. Die höchste Gattung dramatischer Dichtung, das Nāṭaka, ist niemals Tragödie, sondern immer nur das, was wir »Schauspiel« nennen. Es verbindet meist Ernst und Komik, und das Ende darf niemals traurig sein. Eine tragische Katastrophe — Kampf, Verlust der Herrschaft, Tod, Belagerung einer Stadt — darf nie auf der Bühne dargestellt, sondern nur in einem Zwischenspiel angedeutet werden. Der Tod eines Helden oder einer Heldin darf aber nicht einmal in einem Zwischenspiel vorkommen.« (str. 168/9).

Związek ze starą poezją balladową widać więcej w rodzaju dramatów zwanym nāṭaka a traktującym tematy mitologiczne czy epiczne, związek z mimusem ludowym — w gatunku zwanym prakaraṇa, mającym zresztą zarazem wiele wspólnego z literaturą opowieściową, która też się rozwinęła w oparciu o wzory ludowe. Lecz wpływ wzorów ludowych przejawia się w pewnych cechach właściwych wszystkim rodzajom dramatu, mianowicie nie tylko w nierzadkim wtrącaniu scen ludowych, ale i w prologu, mającym postać zaimprovizowanej rozmowy dyrektora trupy i jego żony lub pomocnika, w posługiwaniu się narzeczami ludowymi obok

przedstawienia dramatycznego i recytacji epickiej (co nasuwa na myśl znamienity fakt, że w sanskrycie nazwy takie jak *bhārata* i *kuśilava* oznaczały i »barda, śpiewaka«, i »aktora«). Wybrałem z owych uwag jedynie to, co dla nas jest ważne tutaj. Dodam więc jeszcze tylko, że zdaniem Winternitza, powołującego się na starego Lassena, i *sūtradhāra* i *sthāpaka* znaczą pierwotnie »cieśla« lub »budowniczy«, a pierwszy z nich miał prawdopodobnie zajmować się ustawianiem namiotu teatralnego i sceny (str. 170, uw. 2 oraz str. 178, uw. 1, zwracająca się wyraźnie przeciw zdaniu Pischla i stwierdzająca, że i marionetki i chińskie cienie są najprawdopodobniej nie poprzednikami, lecz odgałęzieniami, »Abzweigungen«, mimusu ludowego).

Poleca się to gorąco łaskawej uwadze panów filologów jako temat do ewentualnych rozważań nad związkami dramatu indyjskiego i greckiego. Podobnie zresztą i uwagi Konowa, podane wyżej na str. XIII i XXI.

sanskrytu i w roli wesołka czy błazna, *vidūṣaki*, przejętego najprawdopodobniej z mimusu ludowego (str. 169; 172). Dramat indyjski nie tylko przeplata prozę wierszami w najrozmaitszych metrach, częścią mówionymi, częścią śpiewanymi, lecz także posługuje się różnymi narzeczeniami, zależnie od charakteru osoby mówiącej: sanskrytem mówią członkowie klas wyższych, bohater utworu, królowie, bramin i mężowie wybitni (wedle teoretyków dramatu także zakonnice, pierwsza królowa, córki ministrów i hetery, ale w zachowanych dramatach wszystkie kobiety mówią na ogół po prakrycku). Ten rozdział języków z pewnością miał odzwierciedlać stosunki rzeczywiste (więc np. w *Mṛcchakaṭīke* hetera mówi po prakrycku, ale gdy wygłasza wiersze, używa sanskrytu, bo hetery jako wykształcone widocznie umiały się posługiwać oboma językami). Najważniejsze prakryty używane w dramatach to: *māhārāṣṭrī*, *śāurasenī*, *māgadhi*, *pāṣāṇī* i *apabhraṃśa*; są to zresztą nie narzecza żywe, lecz — tak jak sanskryt — języki literackie, choć powstałe z języków ludowych lub w oparciu o nie (str. 173—174).

Ponieważ wiele cech dramatu indyjskiego, jakie wyjaśniamy jako wynik związku ze starym mimusem ludowym, odnaleziono i w mimaśie greckim, nasuwa się pytanie, czy do powstania dramatu w Indiach nie przyczyniła się znajomość przedstawień greckich teatrów wędrownych.

<sup>1</sup> „A. Weber hat zuerst die Vermutung ausgesprochen, ob nicht etwa die Aufführung griechischer Dramen an den Höfen der griechischen Könige in Baktrien, im Penjab und in Guzerate... die Nachahmungskraft der Inder geweckt habe und so die Ursache zum indischen Drama geworden sei.“<sup>1</sup> E. Windisch hat dann in einer großen Abhandlung im einzelnen nachzuweisen gesucht, daß das indische Drama unter dem Einfluß der attischen Komödie entstanden sei. Die Schwächen der Argumente von Windisch sind längst von Jacobi, Pischel, L. x. Schroeder<sup>2</sup> und S. Lévi aufgezeigt worden. Vor allem gibt es keinen

<sup>1</sup> Winternitz odsyła tu do *Indische Literaturgeschichte* Webera (2 wyd. 1876, str. 224. Ob. jednak także niżej moja uwaga na str. 60).

<sup>2</sup> Co do Pischla ob. niżej uw. 1 na str. 117. Pomieszczona w *Verhandlungen des V. Orientalisten-Congresses zu Berlin (1881)* wypowiedz Jacobiego jest mi niedostępna: wiem tylko, że

Beweis dafür daß tatsächlich griechische Dramen in Indien aufgeführt worden sind Auch chronologisch laßt sich ein Einfluß der attischen Komödie auf die Entwicklung des indischen Dramas nicht gut wahrscheinlich machen In ein neues Stadium ist aber die Frage im Jahre 1903 durch das Buch von Hermann Reich,

argumentowanie Windisch'a co do abhijñana = anagnorismos (ob n str 67—68) zbił stwierdzeniem częstotści tego motywu w poezji indyjskiej w ogóle, a co do vidusaki zaakcentował jego charakter czysto indyjski i fakt wzięcia go z życia rzeczywistego Obszernej polemiki Lévi'ego (ponad 20 stron ob na str 67 uw 2) streszczac tu nie mogę Wreszcie o Schroederze wystarczy wspomniec krotko ze w dziele Indiens Literatur und Cultur (1887) poświęca polemice z Windischem str 598—603, przy czym stwierdza ze nie dowiedziono wcale by w Indiach kiedykolwiek odgrywano dramaty greckie ze podział dramatu na akty i uzywanie prologu są rownie naturalne jak podział na rozdziały i przedmowa w książce ze można porównywac odgrywanie dramatow podczas swińt w Indiach i w Grecji oraz ze stawiac sutradharę z protagonistą ale o jakimś nasłado wnictwie mowy byc nie może podobnie jak przy anagnorismos ze dalej hetera pasorzyt i wesolek Mrechakati ki pochodzą ze stosunkow życia rzeczywistego a »szwagier« krolewski jest postacią na wskros indywidualną ze w innych dramatach indyjskich poza Mrech w daleko jeszcze mniejszym stopniu można by wykryć jakieś podobienstwa do sztuk grecko rzymskich ze zatem jedynym argumentem już dawniej wysuwany pozostaje yavana grecka zasłona której uzywania mogli Grecy przyglądajacy się przedstawieniom indyjskim nauczycy Hindusow »Gerade der Umstand daß nur eine bestimmte Einzelheit im indischen Theater ausdrücklich als griechische Einrichtung gekennzeichnet ist scheint mir auf die Singularität dieses Punktes hinzuweisen Nichts als ihren Vorhang im Theater nannten die Inder nach den Griechen und in keinem anderen Punkte lassen wir griechischen Einfluß nachweisen « (str 60) Ze nawet to nie dowodzi wpływu greckiego widac z Glikronskiego (str 66) por też np L H War mington The Commerce between the Roman Empire and India (1908) str 68 (»Roman subjects [tj nie sami Rzymianie] were called Yavana«) 112 (Alexandria appears as Yavana pura « pura znaczy »grodz miasto«) zrodła klasyczne rewanzuja się uzywajac nieraz nazwy »indyjski« w znaczeniu »etiopski« czy »wschodnio afrykanski« czy »południowo arabski« (ibid 140—146) — po obu stronach zatem pojęcie dość mgliste — Na zikonczenie Schroeder stwierdza ze dramat indyjski o wiele bliżej jest spokrewniony ze sztukami Szekspira ob o tym zresztą chocby niżej str 121—122

»Der Mimus«, getreten. Reich verfolgt die Geschichte des Mimus... durch die ganze Weltliteratur... Reich weist in der Tat zahlreiche Übereinstimmungen zwischen dem griechischen Mimus und dem indischen Prakaraṇa nach, wobei er manche der Argumente von Windisch wiederholt. So die Übereinstimmung in bezug auf den Theatervorhang. Weder die Inder noch die Griechen kannten einen Theatervorhang in unserem Sinne, der die Bühne vom Zuschauerraum abgetrennt hätte, sondern der Vorhang bildete den Hintergrund der Bühne und trennte diese vom Ankleidezimmer (nepathya). Dem indischen Nepathya entspricht das griechisch-römische Postszenium, und der Vorhang dem Siparium beim Mimus. Dieser Vorhang heißt im Sanskrit *yavanikā* »griechische (Wand)«. <sup>1</sup> Andere Übereinstimmungen zwischen dem Mimus und dem indischen Drama sind der Wechsel zwischen Prosa und Versen, die Verwendung von Volksdialekten, das Auftreten zahlreicher Personen, darunter allerlei Typen aus dem gewöhnlichen Volke. Der indische Sūtradhāra entspricht dem archimimus der griechisch-römischen Mimentruppen, seine Frau der archimima. Als fahrende Leute waren die Mimen, wie in Indien, auch im alten Hellas ehrlos, und die Miminnen zugleich Hetären<sup>2</sup>. Die mimische Bühne entspricht in ihrer Einfachheit der indischen. Der szenische Apparat war äußerst bescheiden und einfach, das meiste blieb der Phantasie der Zuschauer überlassen oder wurde nur durch Gesten ausgedrückt. Daher auch der bunte Szenenwechsel ohne Rücksicht auf die Einheit der Zeit oder des Ortes. Eine weitgehende Ähnlichkeit besteht zwischen dem Sannio des Mimus und dem indischen Vidūṣaka. Der Unterschied ist nur, daß letzterer immer ein Brahmane ist, während der Narr im Mimus ein Sklave oder ein Bauer ist. Da aber dieselbe auffallende Ähnlichkeit zwischen dem Narren des indischen Dramas und des griechischen Mimus sich auch auf den Narren der volkstümlichen Spiele der meisten europäischen Völker erstreckt, ist die Möglichkeit nicht

<sup>1</sup> W uwadze W. dodaje, że wyraz ten mógł oznaczać zasłonię wogóle, więc i materię pochodzącą greckiego czy perskiego, może »dywan perski«, jak chciał Lévi. Obacz też niżej uwagę na str. 66.

<sup>2</sup> Sam W. jednak przypuszcza, że obok aktorów-komediantów, przypominających niskim stanowiskiem społecznym aktorów rzymskich, (i aktorek-heter) istnieli w Indiach i inni, grający dramaty poważne, artystyczne i zajmujący stanowisko wyższe (str. 170—171).

ausgeschlossen, daß sich diese Figur bei verschiedenen Völkern selbständig entwickelt hat. Allerdings glaubt Reich auch nachgewiesen zu haben, daß der römische, durch den griechischen beeinflusste Mimus seinerseits das ganze Mittelalter hindurch die Volksspiele in Europa beeinflusst habe, so insbesondere in Italien. Von Italien kamen die Mimen auch an den Hof der Königin Elisabeth von England und dort haben sie die Kunst Shakespeares beeinflusst. Und so erklären sich die wirklich auffallenden Übereinstimmungen zwischen dem Shakespeareschen und dem indischen Drama.

Diese Umstände scheinen sehr dafür zu sprechen, daß entweder die indischen Dramendichter direkte Anregungen von den griechischen Mimen empfangen haben, oder aber daß die indischen Volksstücke, die wahrscheinlich den Dramendichtern als Vorbilder dienten, durch die Vorführungen griechischer Mimen beeinflusst waren. Beides wäre möglich. Andererseits ist es auch durchaus möglich, daß es in Indien wie in Griechenland schon in früherer Zeit volkstümliche Aufführungen von herumziehenden Komödianten gegeben hat, die sich — unabhängig voneinander — derselben Mittel zur Belustigung des Volkes bedienten, und daß alle tatsächlich bestehenden Übereinstimmungen zwischen griechischem Mimus, indischem Drama und dem Drama Shakespeares darauf beruhen, daß derselbe Zweck durch dieselben Mittel erreicht wurde. Gegen den fremden Einfluß läßt sich geltend machen, daß das indische Drama, wie wir es kennen, einen so durchaus nationalen indischen Charakter hat. Bei der indischen Astronomie wie bei der indischen Skulptur läßt sich der griechische Einfluß handgreiflich nachweisen. Das ist beim Drama gewiß nicht der Fall. Hier stehen wir durchaus auf indischem Boden, und indischer Geist, nationales indisches Leben ist es, was uns überall in den Dramen entgegentritt. Die Mehrzahl der Forscher — das kann man wohl sagen — steht heute auf dem Standpunkt, daß das indische Drama sich unabhängig vom griechischen entwickelt habe. Mir scheint aber doch, daß diese Frage mit Sicherheit noch nicht entschieden ist und sich vielleicht nie entscheiden lassen wird. Es gibt hier kein entschiedenes Ja oder Nein. Denn die chronologische Möglichkeit eines griechischen Einflusses ist nicht zu bestreiten, da wir sichere Zeugnisse für das Bestehen eines literarischen Dramas aus keiner früheren Zeit haben, als

der, in welcher uns auch schon tatsächlich Bruchstücke solcher Dramen erhalten sind, aber nicht vor dem Beginn unserer Zeitrechnung.

Im ganzen Vēda gibt es kein sicheres Zeugnis für die Aufführung von Schauspielen und das Bestehen eines litterarischen Dramas, wenn auch des öfteren von Sängern, Mimen und Tänzern die Rede ist. Unter den von Pāṇini erwähnten Nāṭasūtras wird man schwerlich ein Lehrbuch der Schauspielkunst nach Art unseres Bṛhāratiya-Nāṭyaśāstra zu sehen haben, sondern vielmehr »Regeln für Mimen«, und zwar insbesondere für solche, die bei religiösen mimischen Tänzen auftraten. In Patañjali's Mahābhāṣya, in den Epen Mahābhārata und Rāmāyaṇa, in den Texten der altbuddhistischen Litteratur und im Kauṭiliya-Arthaśāstra<sup>1</sup> hören wir wohl von Rezitatoren, Sängern, Tänzern und fahrenden Spielleuten aller Art und von deren Schaustellungen und Vorführungen, aber ein litterarisches Drama und die Aufführung wirklicher Dramen ist in keinem dieser alten Werke bezeugt. Erst im Harivaṃśa, dessen Zeit ganz unsicher ist, und in buddhistischen Sanskrittexten der ersten Jahrhunderte n. Chr. begegnen uns bestimmte Zeugnisse für das Bestehen eines litterarischen Dramas. Nun ist es freilich so gut wie ausgeschlossen, daß die Buddhisten es waren, die das Drama in die Litteratur einfuhrten<sup>2</sup>. Wir müssen vielmehr annehmen, daß den buddhistischen Dramen der ersten Jahrhunderte n. Chr. schon ein zur höfischen Kunstdichtung gehöriges weltliches Sanskritdrama vorausgegangen war. Aber damit brauchen wir auch in keine frühere Zeit zurückzugehen als die des ersten Jahrhunderts vor und des ersten Jahrhunderts nach Christi. In diese Zeit fallen aber mancho griechische Einflüsse in Indien, vor allem die durch die griechische Kunst be-

<sup>1</sup> Tytuł staroindyjskiego podręcznika polityki, bardzo cennego dla poznania i poglądów, i życia Indyj starożytnych. Wprawdzie pełną autentyczność jego kwestionowano nieraz poważnie (ob. np. Winternitz III, 517 nn. lub RO V, 1927, str. 130 nn.), ale i tak sięga on w postaci dzisiejszej niewątpliwie jakiegosi III w. naszej ery, a w postaci pierwotnej może i IV czy III w. przed Chr.

<sup>2</sup> Idzie o to, że teksty buddyjskie zakazują chodzenia na widowiska, przedstawienia itd. Taniec, śpiew i muzyka uchodziły — i wiodle ksiąg bramińskich — za sztuki zakazane dla członka 3 kasty wyższych ze studiami.



einflußte grako buddhistische Skulptur Es ist daher jedenfalls möglich, daß in dieser Zeit auch die zahlreichen Keime zur Entwicklung eines litterarischen Dramas, die es in Indien seit den ältesten Zeiten gegeben hat, unter dem Einfluß griechischer Mimen zur Reife gelangten Aber mehr als die Möglichkeit eines solchen Einflusses mochte ich nicht zugeben\* (str 174—180)

Ostatecznie zatem poglądy Winternitza można streścić tak

1 Źródło dramatu szukać trzeba częścią w prastarych balladach, częścią w kulcie religijnym, mianowicie w pewnych ceremoniach, nadto w zabawach związanych z uroczystościami — ku czci Indry, zwłaszcza zaś Wisnu, Sivy i przede wszystkim Krsny — a połączonych z tańcami i mimiką częścią wreszcie w produkcjach mimow czy komediantów, przeznaczonych dla ludu, lecz znanych i poetom Związku dramatu indyjskiego z wzorami ludowymi dowodzi m i i prolog, i używanie narzeczy ludowych obok sanskrytu, i występowanie vidusaki

2 Hipotezę Webera i teorię Windisch'a przyjąć trudno ze względów chronologicznych, zwłaszcza że nie ma żadnego dowodu na to, by rzeczywiście gijano dramaty greckie w Indiach Proba Reicha, powtarzającego co prawda pewne argumenty Windisch'a, nie dowiodła słuszności jego tezy grecki mimus mógł wywrzeć wpływ na poetów dramatycznych w Indiach czy bezpośrednio, czy pośrednio (poprzez wpływ na przedstawienia ludowe indyjskie), ale też podobieństwa między mimusem greckim a dramatem indyjskim mogą się tłumaczyć niezależnym używaniem takich samych środków dla dopięcia takiego samego celu, skoro dramat indyjski — w przeciwieństwie do astronomii i sztuki — jest rdzennie indyjski na wskrós Chronologiczna możliwość wpływu greckiego istniała skoro całkiem pewno świadectwa istnienia dramatu literackiego w Indiach sięgają nie dalej niż początek naszej ery tzn okres, gdy właśnie działały wpływy greckie na Indie

Ad 1 Różnica zasadniczych poglądów Winternitza a Gawronskiego jest nieistotna W odrzuca wpływ mario netek, a genezę rozdziału języków w dramacie tłumaczy inaczej niż G (na str 32 i 39) Za to W zgadza się z G (ob str 18 niżej) w znacznej mierze, gdy idzie o interpretację hymnów samvada — w przeciwieństwie do Konowa.

Ad 2: W. przyznaje możliwość, przede wszystkim chronologiczną, wpływu greckiego na powstanie dramatu w Indiach, tzn. sądzi, że wpływ grecki mógł wywołać dojrzewanie istniejących w Indiach licznych zarodków dramatycznych; lecz stwierdza, że 1) tego nie dowiedziono, a 2) przeciw temu przemawia rdzennie indyjski charakter dramatu sanskryckiego. G. był najgłębiej przekonany, że dramat indyjski »powstał i wyrósł niezależnie od jakichkolwiek wpływów postronnych«, ale dodawał: »Nie zdziwię się, jeżeli w przyszłości uda się komu wpływ grecki wykazać«, żądając tylko dowodzenia na podstawie źródeł historycznych i podkreślając, że będzie to w danym razie jedynie »wpływ uboczny i indywidualny, coś tak np. jak wpływ filozofii indyjskiej [na (Schellinga i) Schopenhauera« (str. 115). W prawdopodobieństwo wykazania takiego wpływu jednak nie wierzył (tamże), podobnie jak W. (wyżej str. XXXI). Jeśli się trzymamy faktów, różnicy zasadniczej między W. a G. nie ma.

III. Wreszcie Keith. W cytowanym już dziele, napisanym z dużym rozmachem i zacięciem krytycznym, wdaje się bardzo często w dyskusję tak szczegółową<sup>1</sup> i drobiazgową<sup>1</sup>, że dla niefachowca trzeba by tu nieraz dać bodaj więcej objaśnień, niż obejmuje sam tekst wywodów uczonego edynburskiego. Dlatego w przeciwieństwie do obu poprzednich wypadków tu obieram właśnie na ogół drogą drugą, tj. streszczanie głównego toku myśli, oczywiście o tyle, o ile on nam tu potrzebny.

Keith ustosunkowuje się zasadniczo negatywnie do prób dociekania początków dramatu w epoce wedyjskiej, powołując się na negatywne świadectwo i indyjskich teoretyków dramatu, i tradycji indyjskiej: »What is important is that none of the theorists on the drama appeal to any Vedic texts as representing dramas, whence it is natural to draw the conclusion that there was no

<sup>1</sup> Kwestię genezy dramatu indyjskiego omawia na 60 z górą stronach, podczas gdy Konow poświęca jej stron 12, co prawda nieco większych i wypełnionych drobniejszym drukiem, a Winternitz stron 20. Przy tym praca Winternitza zwracała się »nicht an gelehrte Kreise, sondern an die Gebildeten der Nation«, jak stwierdzał na samym początku przedmowy do t. I, a dzieło Keitha przeznaczone jest dla uczonych zawodowych. Dlatego z Winternitza mogłem cytować całe ustępy, z Keitha zaś nie

Indian tradition extant in their time which pointed to the preservation among the sacred texts of dramas<sup>1</sup> Indeed if it were worth while the conclusion might legitimately be drawn that the absence of any drama in the Vedic literature was recognized, since it was necessary for the gods to ask Brahmā to create a completely new type of literature, suitable for an age posterior to that in which the Vedas already existed\* (str 13) Tradycja literatury rytualnej w Indiach — mówi K — nie wiedziała, jaki charakter miały dialogi R̥gvedy, rodzaj literacki, który wymarł w późniejszej epoce wedyjskiej Proby uczonych europejskich — Leviego, Schroedera, Hertla — zmierzające do wyjaśnienia genezy i celu tych hymnow nie przekonywują. Możliwe oczywiście, że dialogi rzeczywiście wchodziły w skład starego rytuału, ale nie nas nie zmusza do takiego wyjaśnienia owych hymnów<sup>2</sup>, skoro sami Hindusi wcale nie twierdzą jakoby R̥gvēda zawierała wyłącznie teksty związane z rytuałem. Duzo naturalniejszy i bardziej uzasadniony jest pogląd że R̥gvēda jest zbiorem hymnow pochodzenia przeważnie rytualnego, ale także i piosenki pochodzenia świeckiego. Tylko wtedy można by przyjąć ów pogląd inny, gdyby on dawał lepsze wyjaśnienie poszczególnych hymnow. Tymczasem podjęte przez Schroedera próby interpretacji ukazują nam jedynie możliwości, obejmujące czasem i niedorzeczności a nigdy, w żadnym wypadku nie dopomagają w najmniejszej mierze do zrozumienia hymnów. »How can it be justifiable — pyta K na zakończenie rozważań nad teorią Schroedera — to spin theories thus in order to explain hymns which are taken by themselves without serious difficulty save in detail?«

<sup>1</sup> Por zresztą przytoczony też w oryginale sąd Konowa wyżej na str. XVII

\* Z innego punktu widzenia zaatakował — niewątpliwie słusznie — interpretację Schroedera nieco wcześniej Winisch. »L. v. Schroeder zieht die vergleichende Mythologie und Volkskunde reichlich heran und interpretiert mit viel Phantasie. Man kann aber bei der vergleichenden Methode auch manchen fremden Gedanken in die Hymnen hineinbringen« (Geschichte der Sanskrit-Philologie 1920 str. 411). Ale przypomnijmy, że 1) Gąwronski nie przyjmuje poglądów Schroedera bez zastrzeżeń (ob. str. 18), 2) nawet Keith, odrzucający je przecie bez względnie przyznaje czy stwierdza zarazem, że w rytuale wedyjskim tkwiły zalążki dramatu (ob. n.).

(str. 20). Podobnie odrzuca próby Hertla zgodnie z tąż zasadą, że nas nie nie zmusza do doszukiwania się w każdym hymnie ścisłych związków z rytuałem, skoro wiemy, że zaraz po uroczystościach pogrzebowych skracano sobie czas starymi opowieściami, a w pauzach wielkiej ofiary z konia — pieśniami. Trochę laskawszy jest dla teorii Oldenberga i Pischla; uznaje, że gdyby trzeba było objaśniać hymny według tej teorii, można by to z pewnością uczynić skuteczniej a prościej, niż przy pomocy teorii Schroedera (str. 22), ale przecie i Geldner, który dawniej patronował tej ostatniej teorii, później starał się interpretować też same hymny jako ballady (str. 22/23). Nawet dla wyjaśnienia genezy mieszaniny prozy i wiersza w dramacie sanskryckim — podkreśla K. — teoria Oldenberga jest niepotrzebna, skoro posługiwanie się prozą nie potrzebuje wyjaśnienia czy obrony, używanie zaś wiersza odpowiada w zasadzie oczekiwaniom wobec ważności śpiewu jako formy rozrywki oraz jego roli w kulcie i w epoce wedyjskiej i później, a także wobec faktu, że znane nam dramaty czerpią tak hojnie z tradycji epickiej, zachowanej w tekstach wierszowanych (str. 23).

Ale — ciągnie dalej K. — pozostawiwszy na boku zagadkowe dialogi *R̥gvedy*<sup>1</sup>, stwierdzić możemy, że sam rytuał wedyjski zawierał załączki dramatu, jak to jest praktycznie z wszelką prymitywną postacią kultu. Rytuał polegał nie tylko na śpiewaniu pieśni lub recytowaniu ku czci bóstw; obejmował też szereg ceremonij, zawierających częściowo niewątpliwie elementy dramatyczne, co się objawiało w przedstawianiu pewnych ról. Tylko nie wolno wyolbrzymiać tych elementów; bardzo im jeszcze daleko do dramatu, co przeoczył Schroeder. „A drama proper can only be said to come into being when the actors perform parts deliberately for the sake of the performance, to give pleasure to themselves and others, if not profit also; if a ritual includes elements of representation, the aim is not the representation, but the actors are seeking a direct religious or magic result” (str. 24). Podaje dwa charakterystyczne przykłady — walkę białego *aryi* z czarnym *śudrą* (ob. wyżej str. XIV), tzn. mocy świetlanej z ciemną,

<sup>1</sup> Może dobrze powiadomić czytelnika, że *R̥gveda* to „Wiedza (wierszy, zwrotek =) pieśni (lub: hymnów)”, dosłownie, *Yajurveda* — „Wiedza formuł ofiarnych i modlitw (prozą)”, *Sāmaveda* — „W. melodyj”, *Atharvaveda* — „W. zaklęć czarodziejskich”.

oraz wspomniany i przez Kōnowa również epizod w obrębie tejże ceremonii, w czasie którego student bramiński i hetera wymyślają sobie wzajemnie zgola ordynarnie — podkreślając, że to tylko elementy, z jakich dramat mógł się rozwinąć. Możemy być pewni, że nie znano jeszcze dramatu, zwłaszcza że długa lista przedstawicieli zawodów podana w Yajurvēdzie<sup>1</sup> nie wymienia aktora (*naṭa*), a wymieniony tam *sāṇiṣa* to niechybnie muzyk lub tancerz, bo tuż obok wspomina się o tańcu i śpiewie. Kōnow twierdzi, że owe dwa przykłady to już dramaty rytualne, tylko zapożyczone przez rytuał od mimusu ludowego owych czasów, który zatem musiał znać rozmowę-dialog z wymyślaniem wzajemnym i bójką, a przede wszystkim taniec, śpiew i muzykę; Keith sprzeciwia się temu, bo nie ma na to żadnego dowodu, a teksty wedyjskie nic nie wiedzą o nałach, znanych dopiero okresowi późniejszemu. Wobec braku dowodów na to, by pantomima świecka była starsza od religijnej w ogóle na świecie, a w Indiach w szczególności, wydaje się niemożliwe przyjmowanie proponowanej przez Kōnowa genezy dramatu. — Z innych elementów składowych dramatu istniały w epoce wedyjskiej śpiewy czy pieśni, znane nam z Sāmavedy<sup>1</sup>, oraz tańce, związane z różnym ceremoniałem, ślubnym, załobnym, magicznym itp. Taniec wiąże się na przestrzeni całych dziejów teatru indyjskiego ściśle z dramatem i stanowi ważny składnik rytuału ku czci Śivy i Viṣṇu-Kṛṣṇy, skąd też jedna z teorii doszukuje się początku dramatu w świętym tańcu połączonym z gestami pantomimicznymi, później jeszcze ze śpiewem i dialogiem. Wreszcie wiemy, że i dialog prozą stanowił w epoce wedyjskiej część składową rytuału ofiarnego podczas pewnej ceremonii (ob. wyżej). Ostatecznie zatem istniały wszystkie elementy potrzebne dla powstania dramatu, lecz nie posiadamy nawet najniklejszego świadectwa, by syntezy tych elementów i rozwinięcia węzła dramatycznego, stanowiących dopiero prawdziwy dramat, dokonano w epoce Wed; przeciwnie, wszystko skłania do przypuszczenia, że to recytacje epickie dopomogły do stworzenia postaci literackiej dramatu indyjskiego<sup>2</sup>. Podkreślić przy tym trzeba, że zwrotki dramatu sanskryckiego nie śpiewano, lecz przeważnie recytowano, a prak-

<sup>1</sup> Ob. uwagę na stronie poprzedniej.

<sup>2</sup> Ob. zresztą oryginalny cytat niżej w uw. 3 na str. 131/2.

tykę recytowania wzięto bez wątpienia z epiki. Wedle Oldenberga epopeja zaważyła niemało na rozwoju dramatu, lecz dokładniej trzeba by powiedzieć, że bez recytacji epickiej nie byłoby i nie mogłoby być dramatu wogóle: jasne dowody istnienia dramatu sięgają czasów późniejszych niż świadectwa recytacji epickich (str. 23—27).

Na tym K. kończy rozdział I, traktujący o elementach dramatycznych w literaturze wedyjskiej. W II rozdziale (str. 28—77) omawia literaturę powedyjską i powstanie dramatu.

W Mahābhāracie nie odnajdujemy wyraźnego świadectwa istnienia dramatu. Wprawdzie spotykamy wyraz *naṭa*, lecz może on tam oznaczać nie aktora, tylko aktora pantomimicznego, zwłaszcza że nigdzie tam, nawet w częściach późnych epopei, nie ma wzmianki o takich osobach jak *vidūṣaka* lub o jakichkolwiek cechach znamiennych dramatu. O dramacie jest mowa dopiero w Harivaṃśi, ale data jej powstania nie jest pewna; najprawdopodobniej w swej postaci obecnej nie sięga dalej wstecz niż w. II lub nawet III po Chr., tzn. w czasy, kiedy dramat sanskrycki już istniał ponad wszelką wątpliwość, tak że to świadectwo jest dla nas zbyteczne. Świadectwa zaś odnośnie Rāmāyaṇy (II, 67, 15; II, 69, 3) — jeśli nawet uznamy je za oryginalne, autentyczne („genuine”), do czego nic nas nie zmusza — nie stanowią dowodu, bo owe miejsca są niewątpliwie późniejszej daty.

Lecz za to mamy obfite świadectwa silnego wpływu, jaki na rozwój dramatu wywarły recytacje epickie, cieszące się popularnością przez długie już wieki. Na płaskorzeźbie z Sanchi [na płu. wschód od Bhopalu] pochodzącej niechybnie z czasów przed Chr. przedstawiono recytację i taniec do wtóru muzyki; jeśliby przyjąć posługiwanie się dialogiem, mielibyśmy dramat w załączku. Związku rapsodów z rozwojem dramatu dowodzi termin *bhārata*, nazwa komediantów w tekstach późniejszych, dochowana — pod postacią *bhaṭ* — do dziś jako określenie powszechnie szanowanej klasy recytatorów epopei, obznajomionych z genealogią. Bhavabhūti zdaje sobie sprawę z długu wdzięczności, jaki zaciągnął dramat u epiki, a najświeższym dowodem stosunku obojga są właśnie dramaty Bhāsy. — Nazwa *kuṣīlata*, oznaczająca czasem aktora, pochodzi zapewne od imion: Kuśa i Lava, choć sposób, w jaki ją utworzono, jest dziwny; ale z drugiej strony co najmniej równie trudno byłoby wywodzić ją od *ku-*

i *śīla* jako znaczącą 'o złych obyczajach'. Porównywać ją — jak to robi Weber — z wedyjskim *śāilūga* oczywiście nie podobna. Może być, że nazwę tę, utworzoną pierwotnie od owych imion, później zniekształcono czyniąc dowcipną aluzję do powszechnie znanych złych obyczajów aktorów (str. 28—31).

Pāṇini wspomina o podręczniku dla nałów (*naṭasūtra*), ale i tu nie podobna ustalić znaczenia tego terminu, który może znaczyć po prostu »aktor pantomimiczny« (*\*a pantomime\**). W każdym razie fakt, że Pāṇini, który żył najprawdopodobniej w w. IV przed Chr., nie zna żadnej nazwy dramatu, ma swą wagę<sup>1</sup>.

To miejsce gramatyki Patañjalego, które wywołało żywą dyskusję, zrozumiano źle. By być w zgodzie i z gramatyką, i z sensem, należy tłumaczyć inaczej (mianowicie tak a tak; to tu dla nas obojętne). Ale wynika z niego niechybnie, że owi śāubhikowie występowali czynnie (*\*performed manual acts\**), choć się nie da powiedzieć, czy posługiwali się dialogiem, czy nie przy owym odgrywaniu walki Kṛṣṇy z Kamsą; poza tym faktem jest, że nazwy tej później nie używano na oznaczenie aktora, co by świadczyło przeciw przypuszczeniu, że mamy tu aluzję do prawdziwego dramatu. Lecz to nie jest dowodem negatywnym wobec swoistego sposobu pisania Patañjalego, który pomija milczeniem to, co musiał znać, równie często jak wzmiankuje nawiasowo o sprawach czy tematach aktualnych (*\*current topics\**) Zdaje się wszakże, że mamy tu naprawdę stadium współistnienia wszystkich elementów dramatu, tak że wolno właściwie już przyjąć istnienie dramatu w postaci prymitywnej; dowieść, że już wtedy istniał

---

<sup>1</sup> Warto zauważyć, że zdanie to prof. Gawroński zmienia zasadniczo, dopisując w »most probably« »im« przed »probably«, a w »is of signifance« »no« po »of«. Daty Pāṇiniego dotąd nie ustalono i niestety nie wiadomo, czy się ją da ustalić choćby w przybliżeniu. Dawniej umieszczano go w w. VIII, później w VII, aż zjechało... nawet do III w. przed Chr. Winternitz (III, 383) uważa, że przed w. VI chyba nie żył i że można go umieścić z niejakim prawdopodobieństwem w w. V (por. str. 390), a przyjmowana zazwyczaj data »około roku 350 przed Chr.« nie jest bynajmniej uzasadniona. Ob. też co prawda de la Vallée-Poussin, *op. c.* 37—42. Mimo wszystko w. IV wydaje się stanowczo za późny. Ciekawe bądź co bądź, że historyk V. A. Smith umieszcza go w w. VII (*The Early History of India*, 470, uw. 4).

same one wprowadzają do rytuału tylko elementy pochodzenia ludowego, bo u zrodła dramatu indyjskiego leży mimus ludowy i epika. H uważa używanie sanskrytu i narzeczy ludowych za dowód pochodzenia świeckiego, ale był i tam element religijny, jak już wyżej wywiedziono. Mieszanie prozy z wierszem i łączenie ich z muzyką i tanцем są równie naturalne, czy przyjmujemy interpretację jedną czy drugą a prymitywizm sceny indyjskiej z pewnością nie dowodzi jej pochodzenia świeckiego, bo i religia wedyjska jest nadzwyczaj oszczędna gdy idzie o aparat (*external apparatus*). Pochodzenie ludowe *vidusaki* jest oczywiście, idzie znow tylko o to, po której stronie szukać tego pochodzenia. Ale skoro prototyp jego mamy poświadczony w literaturze wedyjskiej pod postacią braminy grającego rolę przy pewnej ceremonii (na co się zgadzają i zwolennicy teorii jego pochodzenia świeckiego), jest zupełnie zbędne twierdzić, że zapożyczono go bezpośrednio z obyczaju ludowego czego się udowodnić nie da. Wreszcie ostatni argument, mianowicie dialog *sutradhary* z aktorką mający być odbiciem dawnego mimusu ludowego, też odpada bo porównanie teorii z praktyką wykazuje, że nie jest to nic prostego czy naiwnego lecz pomysł bardzo literacki, rzucający pomost między *preliminariami* dramatu a samym dramatem. Wyobrażenie sobie że można dramat indyjski wywiesić z jakiegoś oderwanego pragnienia zabawy, świadczy o niezdawaniu sobie sprawy z tego, jakim istotnym składnikiem w życiu *Hindusa* jest religia (str 49—52).

Jeszcze mniej prawdopodobna jest próba *Pischla* wywiedzenia dramatu z teatru marionetek. H znow sądzi, że przeciwnie, marionetki suponują istnienie dramatu, na którym się muszą opierać, i uważa wczesną datę istnienia teatru marionetek w Indiach za dowód jeszcze dawniejszego istnienia dramatu. Ale pomijając już niemożność datowania świadectw epopei, takie stawianie kwestii jest nieuzasadnione. Bez wątpienia rozwój dramatu pociągnął za sobą czy wywołał używanie marionetek<sup>1</sup> dla naśladowania go na małą skalę (*in brief*).

Inną hipotezę *Pischla* podjął *Luders*. Zdaniem jego

<sup>1</sup> To co tu H jeszcze mówi o indyjskiej nazwie lalek marionetek i o naśladowaniu ruchów lalek w pewnej grze miłosnej jest prawie identyczne z wywodami *Konowa* (ob wyżej str XVI).



dramat w pełnej postaci: akcji skojarzonej ze słowem, nie podobna<sup>1</sup>. Owa forma prymitywna miała cechy religijne. Związek dramatu z kultem religijnym wynika jasno 1) z opisu konfliktu Kamsy z Kṛpą; 2) z charakteru *vidūṣakī*, stałego towarzysza króla; 3) z treści legendy o Kṛpie, której odgrywanie podczas obchodów (*yātrā*) cieszy się niezmienną popularnością; wreszcie ze związku z kultem nie tylko Kṛpy (według świadectwa np. Patañjalego), skąd też normalnym językiem prozy dramatu jest *śāurasenī*, ale — prawdopodobnie później — i Śivy, który wraz z małżonką miał wymyślić tańce: *tāṇḍava* i *lāsya*, i Rāmy, którego *lōṣy*, przedstawione w Rāmāyanie a recytowane w różnych okolicach kraju, od wieków wzruszały i wzruszają pobożnych. Znamienne też, że najstarsze zachowane dramaty to dramaty buddyjskie Aśvaghōṣy, że według legendy buddyjskiej już za czasów Buddy istniały dramaty, ind. Wszystko to dowodzi ścisłego związku religii z dramatem i nasuwa uparcie myśl, że ostateczny impuls do stworzenia dramatu wyszedł od religii. Sama recytacja epopei, choćby się najwięcej zbliżała do dramatu, nie posiada jeszcze koniecznego elementu konfliktu, greckiego *dyōr*. A właśnie Patañjali zanotował, że historię Kṛpy i Kamsy mogli przedstawić *granthikowie*, malujący sobie twarze, i *śaṅbhikowie*. Jeśli nie wtedy, to już wkrótce potem musiał się rozwinąć prawdziwy dramat indyjski, natowie Patañjalego byli czymś o wiele więcej niż tancerzami czy akrobatami, śpiewali i recytowali. Prawdopodobnie więc dramat sanskrycki powstał około połowy (shortly after, if not before the middle,) v. II przed Chr. z połączenia recytacji epickich z elementami dramatycznymi legendy o Kṛpie.<sup>2</sup>

Musiano się tam posługiwać sanskrytem i prakrytem, mianowicie o recytacje epickie o zabiciu Kamsy były zredagowane niezawodnie po sanskrycku, lecz lud mówić musiał językiem ludowym; z tym są zgadzają świętne nazywanie *śāurasenī* jako zwykłego języka prozy w dramacie klasycznym (str. 31—49).

Według Hallebrandta i Konowa — ciągnąc dalej K. — ceremonie religijne przyczyniły się do rozwoju dramatu, ale

<sup>1</sup> Natomiast są tu wprost przeciwnie z takim słownictwem wrośniętego. Nie mogą ożywić twierdzeń, żeby w IV w. przed Chr. istniał w Indiach taki dramat jak w II w. po Chr. Istniał i musiał być zresztą str. 20.

<sup>2</sup> O tej kwestii dalej k. w uwagi na str. 132.

same one wprowadzają do rytuału tylko elementy pochodzenia ludowego, bo u źródeł dramatu indyjskiego leży mimus ludowy i epika. H. uważa używano sanskrytu i narzeczy ludowych za dowód pochodzenia świeckiego, ale był i tam element religijny, jak już wyżej wywiedziono. Mieszanie prozy z wierszem i łączenie ich z muzyką i tanцем są równie naturalne, czy przyjmujemy interpretację jedną czy drugą, a prymitywizm sceny indyjskiej z pewnością nie dowodzi jej pochodzenia świeckiego, bo i religia wedyjska jest nadzwyczaj oszczędna, gdy idzie o aparat (*external apparatus*). Pochodzenie ludowe *vidūsaki* jest oczywiste, idzie znów tylko o to, po której stronie szukać tego pochodzenia. Ale skoro prototyp jego mamy poświadczony w literaturze wedyjskiej pod postacią bramina grającego rolę przy pewnej ceremonii (na co się zgadzają i zwolennicy teorii jego pochodzenia świeckiego), jest zupełnie zbyteczne twierdzić, że zapożyczono go bezpośrednio z obyczaju ludowego, czego się udowodnić nie da. Wreszcie ostatni argument, mianowicie dialog *sūtradhary* z aktorką, mający być odbiciem dawnego mimusu ludowego, też odpada, bo porównanie teorii z praktyką wykazuje, że nie jest to nic prostego czy naiwnego, lecz pomysł bardzo literacki, rzucający pomost między preliminariami dramatu a samym dramatem. Wyobrażanie sobie, że można dramat indyjski wywieść z jakiegoś oderwanego pragnienia zabawy, świadczy o niezdawaniu sobie sprawy z tego, jakim istotnym składnikiem w życiu Hindusa jest religia (str. 49—52).

Jeszcze mniej prawdopodobna jest próba Pischla wywodzenia dramatu z teatru marionetek. H. znów sądzi, że przeciwnie, marionetki suponują istnienie dramatu, na którym się muszą opierać, i uważa wczesną datę istnienia teatru marionetek w Indiach za dowód jeszcze dawniejszego istnienia dramatu. Ale pomijając już niemożność datowania świadectw epopei, takie stawianie kwestii jest nieuzasadnione, bezwątpienia rozwój dramatu pociągnął za sobą czy wywołał używanie marionetek<sup>1</sup> dla naśladowania go na małą skalę (*in brief*).

Inną hipotezę Pischla podjął Luders. Zdaniem jego

<sup>1</sup> To, co tu K. jeszcze mówi o indyjskiej nazwie lalek marionetek i o naśladowaniu ruchów lalek w pewnej grze miłośnej, jest prawie identyczne z wywodami Konowa (ob. wyżej str. XVI).

teatr cieni stanowił istotny element w rozwoju dramatu sanskryckiego, co akceptuje Konow. L. próbuje dowieść, że teatr cieni istniał w dawnych Indiach i że znajdował się on w rękach śāubhików. Epopeje wpłynęły na dramat według Lüdersa tą właśnie drogą, bo recytacje epickie ilustrowano przedstawieniami teatru cieni i to właśnie w połączeniu ze starą sztuką natów dało początek prawdziwemu dramatu. Ale te hipotezy wiszą w powietrzu, a interpretacja odnośnych miejsc Patañjalego jest błędna. Odnoszenie terminu *rūpa* do takich przedstawień (jak to czyni Konow) klóci się z jego rzeczywistym znaczeniem, wynikającym jasno ze źródeł buddyjskich; *rūpa* jako nazwa dramatu nie pochodzi z takich przedstawień, lecz oznacza naoczne przedstawianie (*the visible presentation*), w zgodzie z normalnym i dawnym znaczeniem wyrazu. Niefortunna jest też próba Konowa wyjaśnienia terminu *nēpathya*: ta kombinacja filologiczna, oparta na nieznanym znikąd *nāipāthya*, jest zgola niemożliwa<sup>1</sup>. Argumenty zaś Pischla mające podtrzymać jego teorię co do »dramatu cieni« nie wytrzymują krytyki, bo oparte są częściowo na błędnym tłumaczeniu miejsc w tekstach, których data na dobitek jest niepewna — tłumaczeniu, którego nie zaleca —, częścią na mylnym pojmowaniu »sztuk magicznych«, o jakich mowa w kilku dramatach, mylnym, bo nie można wierzyć w realizm takich wzmianek, skoro tyle innych szczegółów pozostawiano widzom do domalowania sobie; zresztą to, co się składa na produkcje dzisiejszych magików indyjskich, nie ma nic wspólnego z »teatrem cieni«, a żaden komentator nie poświadcza, by nazwa *śāubhika* czy prakrycka *sābhika* wiązała się z »cieniami«. Dopiero w w. XIII spotykamy utwór, który określono nazwą *chāyānāṭala*<sup>2</sup>, to

<sup>1</sup> Tę etymologię Konowa odrzuca — ze względów zarówno fonetycznych jak rzeczowych — w r. 1941 i Lüders, który jednak daje za to własną, zupełnie przekonywającą. Uznając mianowicie, że *nēpathya* jest rzeczywiście fałszywą sanskrytyzacją formy *nēraccha*, wywodzi tę ostatnią nie od *\*nāipāthya*, lecz od *\*nēratthiya*, utworzonego z kolei od *nrattha* »ubrany«, a znaczącego »strój«. dokładnie tak samo jak *nēpathya* i wedle leksykografów, i w tekstach samych; *nēpathya* w znaczeniu »garderoba teatralna» jest tylko — zdaniem Lüdersa — skrótem złożenia *nēpathyagṛha* »Ankleideraum« (*gṛha* znaczy »dom, mieszkanie» itp.). Ob. artykuł Lüdersa w ZDMG XCV, 258—267.

<sup>2</sup> Sanskryckie *chāyā* (wymawiane — wedle wskazówek na

jednak może znaczyć nie »shadow drama« w sensie interpretacji Pischla, lecz »a drama in the state of a shadow«<sup>1</sup>, w doskonałej zgodzie z charakterem owego utworu. Komentator Mahābhāraty, Nilakaṇṭha, poświadcza istnienie »dramatu cieni« dla swoich czasów, tj. w XVII, ale nie ma żadnego dowodu na to, by taki dramat istniał w XIII. Inne dramaty, które Lüders uważa za »dramaty cieni« jako nazwane chāyānāṭaka, to — sądząc z pewnych ich cech charakterystycznych, jak brak prakrytu, przewaga wiersza nad prozą, brak postaci vidūsakī — dramaty prawdopodobnie czysto literackie, nie przeznaczone w ogóle do grania, a w każdym razie późne formy rozwojowe dramatu sanskryckiego<sup>2</sup>. Nawet jeśli przyjmiemy Lüdersową interpretację od

---

str. XIII oczywiście *chāyā*), ściśle spokrewnione mimo różnicy na pierwszy rzut oka z greckim *oxia* »cien«, znaczy także »cien«. Nawiasem mówiąc, pierwiastek tu ten sam, co w naszym *sien* i (*ś*)*cien*.

<sup>1</sup> To jest jeszcze częściowo zdanie Lévi'ego (Le théâtre indien, 1890, 241 'drame à l'état d'ombre'). Przeciwno takiej interpretacji — i Lévi'ego i początkowej Pischla ('Schatten von einem Spiel, halbes Drama') — wystąpił energicznie długoletni badacz teatru cieni, G. Jacob. W pracy pt. Geschichte des Schattentheaters im Morgen und Abendland<sup>2</sup> (1920, str. 20) przypomina, że Pischel pod wpływem jego uwag uznał później iż termin ów oznacza rzeczywiście utwor z zakresu »Schattenbühne«, a w wydany w r. 1931 zbiorowym dziele Das indische Schattentheater (Jacob Jensen Losch) jeszcze raz to przypomina. Krotko i stwierdza, że idzie tu nie o »Schattengerippe eines Dramas(!)«, lecz o »wirkliche Schattenspiele« tego rodzaju co znane od dawna chińskie, jawańskie i tureckie. Podaje zarazem charakterystyczne cechy tego gatunku utworów. Skoro jednak istnienia przedstawień takich w epoce powstawania dramatu w Indiach nie dowiedziono a dokładniejszej daty najstarszych zachowanych utworów indyjskich tego typu nie znamy (ob. tu uwagę następną), nie da się ten fakt zużytkować dla rozważań nad początkami dramatu w Indiach.

<sup>2</sup> Jacob wspomina, że niektórzy uczeni pewną grotę skalną (Sitabenga, niedaleko Biharu) uważali za teatr, gdzie się odbywały przedstawienia chińskich cieni (może już w II w. przed Chr.), lecz uznaje, że to jest hipoteza niepewna. Zdaniem jego najdawniejszym pewnym zabytkiem literackim z tej dziedziny twórczości jest Hanumannatakā, pochodzące z czasów przed rokiem 850 (Das indische Schattentheater, str. 3 i 28) tak datuje to i Winternitz (III, 242—244) który jednak ma wątpliwości,

nośnego miejsca Patañjalego, wystarczy zupełnie przypuszczenie, że mamy do czynienia z aktorami niemymi (*«dumb players»*), a taka postać dramatu poświadczona jest dla Indii w czasach nowożytnych. — Także nazwy *sūtradhāra* i *sthāpaka* nie dowodzą niczego: *sthāpaka* jest bezbarwne i może oznaczać po prostu *«grającego»*, aktora (*«performer»*), *sūtradhāra* zaś teoria indyjska uznaje za tego, który zakłada tymczasowy teatr dla przedstawień, co łatwo mogło zmienić znaczenie pierwotne na znaczenie *«dyrektor»*. Paralela jawańska wreszcie jest zupełnie nieodpowiednia, dopóki się nie udowodni, że na Jawie dramat cieni powstał bez wszelkiej znajomości dramatu <sup>2</sup> rzeczywistego <sup>1</sup> (str. 52—57).

Przechodząc do omawiania hipotezy Webera i teorii Windisch'a, Keith przypomina, że Indie zapożyczyły się u Greków w dziedzinie sztuki<sup>1</sup>, a może i w dziedzinie wierzeń religijnych, jeżeli mianowicie bodźcem dla wytworzenia późniejszej postaci buddyzmu, zwanej *makāyāna*, był rzeczywiście wpływ zachodnich idei religijnych i filozoficznych. Dziś, gdy znamy już dramaty z czasów około r. 100 po Chr., z pewnością nie najstarsze, nie da się zaprzeczyć, że dramat sanskrycki powstał w okresie działania wpływów greckich na Indie. Apogeum tych wpływów przypada niewątpliwie na czas rządów Menandra. Nie ma żadnych trudności chronologicznych w przyjmowaniu wpływu dramatu greckiego na dramat indyjski, podkreślona zaś przez Windisch'a różnica między dramatyzacją materiału epickiego, jakiej można się domyslać na podstawie Patañjalego, a postacią klasyczną dramatu, odmienną i przez temat, i przez artystyczne opracowanie, i przez zepchnięcie elementu epickiego na plan drugi wobec dialogu oraz połączenie wiersza z prozą i sans-

---

czy to jest rzeczywiście *«dramat cieni»* (ob. i III, 646). Jeśli nawet przyznamy rację Jacobowi, to i tak data jest tak późna, że dla początków dramatu ów utwór w ogóle w grę nie wchodzi. — Artykuł J. Przyluskiego, *Le théâtre d'ombres et la caverne de Platon* (Byzantion, XIII, 1938, 595—603) nie przynosi dla naszej kwestii nic nowego.

Dla informacji czytelnika dodam przynajmniej tutaj, że wspomniane przez Konow'a (wyżej str. XVI) *Wayang topeng* i *Wayang rong* są wyrazami jawańskimi i oznaczają różne rodzaje przedstawień; ob. Jacob-Jensen-Losch, *op. c.* 20.

<sup>1</sup> Ob. też niżej str. 59.

krytu z prakrytem, podsuwa jako wyjaśnienie działanie wpływu greckiego. Idzie tylko o to, o ile rzeczywiście odgrywano dramaty na dworach książąt greckich w Indiach. Co do tego jednak świadectwa są skąpe. Ze słów Plutarcha wolno wnosić, że dramaty greckie odgrywano po prowincjach na całym obszarze państwa Aleksandra. O przedstawieniach w Indiach nie słyszymy, lecz wobec skąpości informacji o tych ksiąstewkach nie ma w tym nic dziwnego. Władcy, którzy się mogli posługiwać zdolnymi rzemieślnikami dla wybijania pięknych monet, nie mogli być obojętni na najważniejszy wytwór literatury i ducha greckiego. — Nie podobna też zbyt podkreślać trudności, jakie stały na przeszkodzie zapożyczaniu się Hindusów u Greków, mianowicie wielkiej różnicy obu cywilizacji, indyjskiej wyłączności i nieznaności języków obcych lub podobnych względów ogólnych, bo naprawdę nie znamy uczuć i (re)akcji Hindusów w okresie, gdy inwazja grecka tylko poprzedzała inwazję Partów, Śaków, Kusapów i t. d. Jedyny dowód rozstrzygający można zaczerpnąć z dramatów, a wnioski, do jakich się da dojść tą drogą, nie są niestety wcale zadowalające.

Zdaniem Windisch'a wpływ na dramat indyjski wywarła komedia nowoattycka, której czas rozkwitu przypada na lata 340—260 przed Chr. Fakt, że o tej komedji nie wspominają nieliczne wzmianki o dramacie na wschodzie, jest bez znaczenia, skoro z drugiej strony wiemy, że Aleksandria za Lagidów stała się ważnym ośrodkiem nauki greckiej i że między Aleksandrią a Ujjayini dokonywała się poprzez port Barygaza żywa wymiana towarów, która mogła dopomóc do nawiązania kontaktu intelektualnego, zwłaszcza w okresie, gdy podboje Menandra zapewniły produktom i wytworom greckim szczególne wzięcie. Komedia nowoattycka nadawała się daleko więcej niż inne postaci dramatu na wzór do naśladowania dzięki temu, że za temat obrała sobie życie codzienne. Jednakże punkty styczności między tą komedią a dramatem sanskryckim są w rzeczywistości nieliczne. Podział na akty w dramacie sanskryckim opiera się na analizie akcji nie znanej nam w Grecji czy Rzymie. Jest podobieństwo wzajemne w rozmowach czy monologach na stronie, we wchodzeniu na scenę i schodzeniu ze sceny osób, zwł. w zwyczajnym zapowiadaniu nowej osoby, lecz to wszystko musi się niemal niechybnie zgadzać w przedstawieniach teatralnych odbywa-

jących się w bardzo podobnych warunkach<sup>1</sup>. Nawet w przedstawieniach nowożytnych, które mają programy, odczuwa się potrzebę zaznaczenia od razu, kto wchodzi na scenę. — Ważniejszy jest argument oparty na nazwie *garanikā* (czy *garanika*). Lecz stosowano ją do wszystkiego, co się wiązało ze hellenizowanym państwem perskim, z Egiptem, Syrią, Baktrią. Wyraz ów jako przymiotnik (do rzeczownika *(a)paśi* 'zasłona') oznaczał niewątpliwie materiał zasłony, zagraniczny, może perski, przywieziony przez greckich kupców do Indii. Nazwy tej nie stosowano wyłącznie do zasłony teatralnej, co by było przecie nastąpiło, gdyby Hindusi byli zapożyczyli zasłonę od Greków; zresztą, o ile wiadomo, dramat grecki zasłony nie używał. Tak samo nie dowodzi zapożyczenia się od Greków fakt, że dziewczęta greckie (*garanī*) znajdowały się w orszaku królewskim; świadczy to tylko o tym, że władcy indyjscy chętnie się garnęli do czarujących heter greckich, a kupcy greccy chętnie zarabiali na takim towarze.

Jest pewne podobieństwo w temacie, mian. indyjski dramat *nāṭikā* osnuty jest na miłości króla do dziewczyny, która napotyka zrazu na przeszkody, lecz ostatecznie kończy się szczęśliwie, ponieważ się okazuje, że to księżniczka, przeznaczona na żonę właśnie dla króla i tylko na skutek jakiegoś wypadku nie występująca w swej postaci właściwej; w komedii attyckiej zaś młodzieniec pała miłością do pięknej pani, której stan społeczny niby nie dozwala według prawa attyckiego na małżeństwo z nim, lecz która w rzeczywistości jest równego pochodzenia, jak dowodzi ostatecznie znak ustalający jej identyczność. Oba dramaty, indyjski i grecki, posługują się takimi znakami rozpoznawczymi (tu K. cytuje przykłady z *Śakuntali*, *Vikramōrvaśi*, *Ratnāvali* i i. dramatów indyjskich). To jest fakt uderzający<sup>2</sup> — i jedynym sposobem wytłumaczenia go będzie wykazanie, że te motywy w literaturze sanskryckiej są znane już przed dramatem. Tylko, że ta dawna literatura, jaką mamy do dyspozycji, to albo opowieści przekazane dopiero z czasów późniejszych niż epoka domniemanego wpływu greckiego, albo epopeja, której czas powstania nie jest pewny. Ale w epopei rzeczywiście znajdujemy dowody na to, że Indie wcale nie potrzebowały brać tych pomysłów

<sup>1</sup> Por. zresztą i cytaty z Konowa wyżej na str. XX—XXI.

<sup>2</sup> K. pisze tu: „These are striking facts” (str. 63). G. poprawił to na: „This is one s. fact”, niewątpliwie słusznie.

z Grecji, dostarcza takich dowodów i Mahābhārata, i Rāmāyaṇa. Wolno przypuszczać, że takie wypadki są niemal nieuniknione w społeczeństwie pierwotnym, w którym środki identyfikacji były z konieczności rzeczowo lub osobisto («material, or personal», to ostatnie odnosi się do znaku przyrodzonego, odgrywającego taką właśnie rolę w słynnym epizodzie Mahābhāraty o królu Nali), przy tym w dramacie sanskryckim nie nadużywa się tego środka

Windisch opierał się w swej argumentacji na Mṛcchakatikā, o której dziś już wiemy, że nie była najdawniejszym dramatem indyjskim. Jej źródłem jest dramat Cārudatta Bhāṣy, w którym nie ma połączenia intrygi politycznej z miłością, a tytuł Mṛcchakatikā («Gliniany wózek»), który W zestawiał z Cistellaria «Skrzyneczka» lub Aulularia «Garnuszek», prawdę podobnie dobrane rozmyślnie, aby odroźnie nowy dramat od dawnego Paralele, jakie W poza tym wyszukał są zbyt mgliste, by je brać na serio

Nie można dalej przywiązywać szczególnej wagi do reguły, wedle której sztuka ma się rozegrać w ciągu jednego dnia, jako do zgadzającej się z regułą Arystotelesa. Jeśli regułę tę zapożyczono, to ją znacznie zmieniono tak że dopuszczono długie okresy, nawet rok, jako odstępy między poszczególnymi aktami dramatu sanskryckiego<sup>1</sup>, a moralna potrzeba zbliżenia się do rzeczywistości, aby móc wywołać złudzenie, byłaby sama zrodziła ten stan rzeczy, bez wpływu obcego

Osoby występujące w dramacie nasuwają problemy, jakich nie podobna rozwiązać hipotezą zapożyczenia. Zestawianie królowej dramatu indyjskiego z matroną czy starcem (senex) komedii rzymskiej jest bezcelowe («idle») rywalizacja miłości starej i nowej to rzecz nieunikniona przy poligamii, nadarzącej pocie wspierałą sposobność odmalowywania kontrastów typów i różnych rodzajów miłości. Natomiast zestawienie postaci vity, vidusakī i saṅgari z pasorzytem, *serius currens* i *miles gloriosus* ma pewną wagę. Bo podręcznik sztuki dramatycznej (*Nāṭyaśāstra*) wylicza ich wśród aktorów wraz z sūtradharą i jego asystentem, a tych pięciu odpowiada dość dokładnie obsadzie męskiej dramatu greckiego,

<sup>1</sup> Nie mogę się powstrzymać, by nie odesłać w tym związku do słów Gawronskiego cytowanych wyżej w uw. 2 na str. VIII



śākara, znika później, a viṭa okazuje stosunkowo mało żywotności — tak że można by przypuszczać, iż te postaci zapożyczone zaczęto stopniowo odczuwać jako nieodpowiednie dla Indii, co spowodowało ich śmierć naturalną. Ale jeśli viṭa jest rzeczywiście spokrewniony z pasorzytem ściślej niż z jakąkolwiek inną postacią komedii greckiej czy rzymskiej, to pasorzytowi brak jednak tej ogłady i kultury, jaką ma viṭa, wzięty całkiem oczywiście z życia realnego. Vidūśaka zaś pochodzi najprawdopodobniej z dramatu religijnego, o czym by świadczyła jego przynależność do kasty bramińskiej i używanie prakrytu; trudno uwierzyć, aby niewolnik miał się przedzierzgnąć w bramina. Równie trudno jednak uwierzyć Léviemu, że vidūśaka pochodzi z dramatu prakryckiego, który odmalował tak typ bramina-stręczyciela (czy pośrednika w sprawach miłosnych), okrywającego się płaszczkiem religii, bo nie sposób zrozumieć, czemu by bramini zatrzymali taką postać w dramacie sanskryckim; tak samo zresztą nie podobna zrozumieć, jakby się mogła utrzymać taka figura w dramacie nie zwracającym się do klas niższych, gdyby — jak chce Konow — pochodziła z dramatu ludowego, dworującego sobie z klas wyższych, zwł. z braminów (znamiennie zresztą że nie ma nigdzie śladu figury komicznej z kasty rycerskiej, którą bezwątpienia lud też równie chętnie wyśmiewał). Wreszcie śākara jest niemało podobny do rzymskiego *miles gloriosus*, lecz tę figurę wytłumaczyć bardzo łatwo jako pochodzącą z rzeczywistego życia indyjskiego w epoce Bhāsy i Mṛcchakatiki, gdy żołnierze najemni dawali się we znaki Hindusom<sup>1</sup>.

Liczba aktorów z pewnością nie zgadza się z praktyką dramatu greckiego, bo nie tylko Bhāsa ma większe ich ilości, ale w Śakuntali jest 30, w Mṛcchakatice 29, w Vikramōrvaśi 18, w Mudrārākṣasie 24, a jedynie u Bhavabhūtiego, mniej pomysłowego, znajdujemy 13 lub 11.

W obu dramatach prolog ma za cel podać nazwisko autora, tytuł sztuki i pragnienie autora znalezienia dobrego przyjęcia. Lecz prolog indyjski wiąże się ściśle z preludjami, a swoiste rysy nadaje mu dialog kierownika trupy z jego żoną, tak że

<sup>1</sup> K. wspomina, że śākārę zna oprócz Mṛcchakatiki i Cāradatty Kālidāsa, co G. zaopatrzył dużym pytańnikiem, podobnie jak identyfikowanie śākāry z żołnierzami najemnymi. Ob. zresztą niżej str. 83.

nie może być mowy o zapożyczeniu. Bez znaczenia jest też fakt że Śiwa, patron dramatu, jest spośród bogów indyjskich najbliższy Dionizosowi, oraz drugi, że w Indiach sztuki odgrywało często podczas świąt wiosennego, jak w Atenach nowe sztuki podczas wielkich Dionizjów. Protagonista i sutradhara wykazują pewne podobieństwo wzajemne jako odgrywający główne role w dramacie, lecz ani to, ani inne mniejszej wagi rzeczy obu dramatów nie mogą dowodzić związku ich historycznego<sup>1</sup>.

Pyle mówi w zasadzie Keith (str 58-67) o teorii Windisch'a. Wynik zatem w sumie negatywny.

W dalszym ciągu jednak mówi jeszcze krótko o probie Reicha, podejmującej argumenty Windisch'a w nowej postaci i częściowo je podpierającej dodatkowo Mimus z którego Reich chce wywodzić dramat indyjski przedstawiano bez masek i koturnów; tak jak dramat indyjski mimus miał zasłonegą siłą, która mogła porównywać z zasłona indyjską używano w nim różnych dialektów liczba aktorów była znaczna a niektóre ze stałych figur mimusu można porównywać z pewnymi typami scenicznymi dramatu indyjskiego mian zutotypos (उत्तुत्योस) przy pomina śal aie mokos (मोको zas vidusale Część argumentów, jakie wytoczono przeciw tej teorii Reicha nie da się utrzymać. A więc wprowadzić Mjchakatika jak chce Konow, nie jest dlań najstarszym ale można ją przecie zastąpić Cirudattą, a dramatów starszych od Cirudatty nie znamy — poza sztukami tegoż autora i kilku urywkami dramatów buddyjskich. Nie posiadamy też pewnych dowodów istnienia mimusu w Indiach w epoce dawnej bo mimus znaczy o wiele więcej niż to co grał natak. Ale i tak są powody jakie łaz odrzucić tę teorię. Podobieństwo typów nie jest wcale takie by przekonywało. hipoteza zapożyczenia pomysłu używania różnych dialektów jest wręcz niedorzeczna, a wielka liczba aktorów jest w obu wypadkach równie naturalna. Argumentowanie zasłoną nie dowodzi zgoła niczego, skoro nazwa yavanika odnosi się tylko do materiału, a zresztą nie ma dowodu na to, by mimus grecki posiadał zasłonę. Nowa forma teorii więc nie może budzić więcej zaufania

<sup>1</sup> Całkiem podobnie o tym wszystkim niemal już Schroeder (1867) ob. wyżej uwagę na str. XXIX. Niejednokrotnie też sam czytelnik zauważy wielkie podobieństwo wywodów Keitha i wcześniejszych Konowa.

niż stara. Nie podobna przeczyć możliwości wpływu greckiego — dramat czy mimus grecki odgrywany na dworach greckich mógł dopomóc do rozwinięcia się prawdziwego dramata w Indiach, ale poszukiwanie pozytywnych dowodów tego wpływu kończy się odpowiedzią negatywną (str. 67—68)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Może dobrze przytoczyć to zdanie w oryginale: „We cannot assuredly deny the possibility of Greek influence, in the sense that Weber admitted the probability; the drama, or the mime, may, as played at Greek courts, have aided in the development of a true drama, but the evidence leaves only a negative answer to the search for positive signs of influence“ (str. 68). Przypomina też K. tu podobny sąd Oldenberga (ob. niżej uw. na str. 117). — Ale może warto także dodać, że jakby dla spokoju sumienia K. kończy rozdziałek o sprawie wpływu greckiego (str. 57—68) rozważaniami, jakie można streścić tak:

Niewątpliwie pewne względy przemawiają a priori przeciw hipotezie o zapożyczeniu sądząc z wpływów Grecji na Rzym i klasyków na Francję, ślady zapożyczenia byłyby jasne i wyraźne. Lecz argumentom opartym na analogii zbyt nie dowierzać trudno, bo Indie mają dziwną zdolność asymilowania tego, co zapożyczają, jak świadczy podobizna Buddy wykonana wedle wzorów greckich. Większą wagę ma fakt, że można się doszukać źródeł dramatów w eposie i w powieściach, choć tu trudności chronologiczne sprawiają, że dowód nie jest kompletny. Prawda, że dramat sanskrycki ma charakter epicki i niedramatyczny w znacznej mierze, lecz nie jest tak zawsze, a przy tym można argumentację odwrócić, podnosząc, że broni się tylko wpływ greckiego, nie wyłącza wpływu indyjskie. Jeśli Konow podkreśla fakt, że osoby dramatu indyjskiego są typami, jako różnicę, to wygląda, jakby zapomniał, że dramat grecki, zwł. komedia nowożytna obfituje w typy i że mimus odmalowywał typy; nie znajdujemy też w owej komedii — tak jak i w dramacie indyjskim — ani szczególnego jakiegos budzenia zainteresowania, ani rozwijania się synaen z charakterów osób, ani rozwiązań bez uciekania się do środków sztucznych.

Lecz na to można odpowiedzieć up., że w sztuce buddyjskiej na pograniczu grecko indyjskim jednak wpływ greckiego dowiedziono mimo owej zdolności asymilowania i że owe podobieństwa wyliczone pod koniec wcale nie dowodzą zapożyczenia się dramatu indyjskiego u greckiego (ob. zresztą i niżej str. 119 nn.). Czyli ze skrupuły sumienia Keitha, w zasadzie niby chwalebne, są zupełnie zbyteczne.

Stwierdzając, że większość kolegów po fachu odrzuciła hipotezę wpływów greckich, Windisch dodaje jakby w formie autoapologii taką uwagę: „Treffend sagt H. Reich, DLZ. 1915,

Osobno omawia K. teorię Léviiego co do miejsca i czasu powstania dramatu indyjskiego wraz z poprawką Konowa. Zauważa przy tym, że urywki dramatów Aśvaghośy dowodzą wysokiego rozwoju dramatu, czyli że od powstania jego musiał upłynąć niewątpliwie co najmniej wiek; taki zaś odstęp czasu cofa już początki dramatu poza połowę w. I po Chr., bo przyjęta przez Konowa data Kaniszi, około r. 150 po Chr., jest prawdopodobnie zbyt późna, conajmniej o 50 lat, czyli że od kшатrapy Rudradamana (połowa-w. II) dzieli nas już okres 150 lat lub nawet więcej.

W ten sposób teoria o wprowadzeniu sanskrytu do dramatu przez kшатrapów zachodnich upada już ze względów chronologicznych. Nadto rzeczywiste znaczenie tytułów *śāmiṇ*, *rūṣṭiṇya*, *bhādrakūṭa*, *śūgṛhītānāman* oraz sposób ich użycia dowodzi — wbrew Léviemu — właśnie, że dramat indyjski nie mógł powstać za rządów kшатrapów zachodnich. Zresztą wszystkie te argumenty pochodzą z błędnego przekonania, że dramat z Indii istniał w postaci prakryckiej, zanim przybrał formę sanskrycką. Teorię tę stosowano do wszystkich działów świeckiej literatury sanskryckiej — bez powodzenia, bo 1) Mahābhāṣya [„Wielki komentarz”] Patañjalego wie o istnieniu poezji sanskryckiej (*lāvya*) przed jakąkolwiek prakrycką; 2) dramat — jak już wiemy — wyrósł na podłożu religijnym i wiązał się z recytacjami epickimi, z obu więc tych powodów od początku miejsce uprawnione miał w nim sanskryt. Jest rzeczą pewną, że znane Patañjalemu recytacje odbywały się po sanskrycku; 3) ogromnie trudno pojąć, jak — według Léviiego i Konowa — powstał właściwy dramat prakrycki, skoro według samego Konowa dramatu być nie mogło przed połączeniem recytacji epickich z prymitywnym mi-

---

Sp. 555: „In der Frage Orient oder Okzident stellt sich der klassische Philologe gerne dem Nachweis orientalischer Einflüsse allzu kritisch gegenüber und umgekehrt der Orientalist dem Nachweis hellenischer Einflüsse. Jeder mochte, ein wenig eifersüchtig, die ihm besonders ans Herz gewachsene Kultur möglichst rein aus ihr selbst erklären.“ (Geschichte der Sanskrit-Philologie... 400, uw. 1). Ale ten zarzut, niby zasadniczy, upada z chwilą gdy wiemy, że jednak Indianie przyznają już dziś wpływ grecki na sztukę i na astronomię indyjską, oczywiście w pewnym okresie i w pewnym zakresie. Ten fakt wcale nie uprawnia do doszukiwania się wpływów greckich i tam, gdzie ich nikt nie wykazał.

mem, a właśnie gdy się one złączyły, sanskrytu musiano używać od samego początku. — Wobec odkrycia urywków Aśvaghośy możemy datę powstania dramatu cofnąć bodaj do czasów Patañjalego i przyjąć ze znacznym stopniem pewności wiek I przed Chr. jako najpóźniejszy okres narodzin dramatu sanskryckiego. Aśvaghośa reprezentował buddyzm tj. wiarę, która pierwotnie domagała się używania języka rodzimego czy krajowego (\*the vernacular\*), nie sanskrytu: byłoby niedorzecznością przypuszczać, że mogło mu przyjść do głowy posługiwanie się sanskrytem w dramatach buddyjskich z ducha i zamiysłu, gdyby używanie tego języka w dramacie nie było już ustalone. To prowadzi do wniosku, że dramat układano od początku po sanskrycku, przynajmniej częściowo i że pozostaje on w stosunku genetycznym do opisywanych przez Patañjalego recytacji dramatycznych sanskryckich. Ale najprawdopodobniej od początku też częściowo układano dramat po prakrycku. Recytacje same nie mogły zrodzić prawdziwego dramatu, tylko połączenie ich z akcją o treści religijnej stworzyło dramat (ob. w. str. XL). Na treść składał się spór, jaki przedstawiciele klas niższych prowadzili, rzecz jasna, we własnym języku, nie w sanskrycie: podobnie podczas świątecznych przedstawień, gdy Kṛṣṇa zabijał Kamaśy, przedstawiciele kast niższych biorący w tym udział musieli się posługiwać narzeczem rodzimym. Pogląd ten, że część wierszowana dramatu pochodziła głównie z recytacji epickich, a dialog prozą ze sporu treści religijnej, znajduje potwierdzenie w fakcie, że prakryt występuje głównie w dialogach, sanskryt przede wszystkim w wierszach<sup>1</sup>. Może być, że dawniej dramat czasem układano wyłącznie po sanskrycku: Dūtavākya Bhāṣy nie posługuje się prakrytem w ogóle — Iln prakrytów używano pierwotnie, trudno powiedzieć. Wniosek oczywisty brzmi, że posługiwano się narzeczem tej okolicy, w której dramat powstał, tj. bezsprzecznie narzeczem śāurasenī, które też rzeczywiście występuje w części prozaicznej dramatu stałe jako język vidūśaki, hetery i wszystkich osób pochodzących z Āryāvarty<sup>2</sup>. Teoria i praktyka po

<sup>1</sup> Z tymi wywodami Keitha i dalszym ich ciągiem, o ilości i rozkładzie prakrytów dramatu, por. wywody Gawronskiego na str. 42—43. Podobieństwo zasadnicze jest oczywiste.

<sup>2</sup> Sanskrycka nazwa północnej części Indyj, nazywanej przez mahometan Hindustanem (po persku) — w przeciwieństwie do

Bhāṣie traktują māhārāṣṭrī jako język wierszy śpiewanych przez dziewczęta, które przemawiając prozą używały gwary śāurasēnī. Nie może ulegać wątpliwości, że ten stan rzeczy nie jest pierwotny, że to refleks wzrastania sławy kunsztownej poezji lirycznej zachowanej w antologii przypisywanej Hāli a pochodzącej może z III lub V w. po Chr. — W jakich rozmiarach posługiwano się innymi prakrytami w dramacie najdawniejszym, nie da się określić. Bhāsa używa — poza śāurasēnī — jeszcze tylko dwu odmian māgadhi i podobnie Aśvaghoṣa (tylko u niego narzecza wykazują postaci znacznie starsze). U Aśvaghoṣy tłumaczy się to w sposób naturalny tym, że był obeznany z zabytkami buddyjskimi zredagowanymi niewątpliwie w narzeczu bliskim ardhamāgadhi (pół-māgadhi): fakt zaś, że osoba posługująca się narzeczem māgadhi, nazywa się Duṣṭa (»Zły«), przywodzi na myśl złą sławę, jaką się cieszył kraj Magadha. Hipoteza Lévięgo, że używanie māgadhi w dramacie pochodzi z jego elementów epickich i że māgadhiowie byli recytatorami prakryckich utworów epickich, nie da się oczywiście utrzymać, a zarzucił je, zdaje się, później sam Lévi, przypuszczając, że rozwój prakrytów w dramacie przypisać należy okoliczności, iż powstały one w Ujjayini, gdzie się stykały różne narzecza. W dramacie klasycznym rolę grają naprawdę tylko śāurasēnī i mahārāṣṭrī. Jeśli się kiedy spotyka więcej dialektów, to tłumaczy się to zapewne raczej zamysłami literackimi niż chęcią i próbą naśladowania języka codziennego (jak przypuszczał Grierson<sup>1</sup>: przeciw takiemu przypuszczeniu przemawia nie tylko nieprawdopodobieństwo realizmu tak daleko posuniętego, ale i to, że narzecza używane np. w Mṛcchakaṭikie mają całkiem oczywisty charakter literacki i nie próbują odtwarzać prawdziwej gwary. — Na tle postaci prakrytów Aśvaghoṣy występuje jasno późne stadium rozwojowe prakrytów dramatu klasycznego: prakryty w dramatach epoki Patañjalego musiały być o wiele bliższe sanskrytu. W pierwotnym dramacie sanskryckim

części południowej, zwanej Dakṣiṇā(patha), skąd ostatecznie nasze »Dekan«. Āryāvarta znaczy »terytorium Ariów«, Dakṣiṇā — »południe«.

<sup>1</sup> Por. słowa Gawrońskiego. »W fakcie tym nie należy bynajmniej szukać jakiegoś szczególnie realistycznego odzwierciedlenia stosunków rzeczywistych.....« (str. 15). — Jak K. tak i G. odrzuca hipotezę Lévięgo próbującą wyjaśnić używanie māgadhi w dramacie (ob. str. 43).

mem, a właśnie gdy się one złączyły, sanskrytu miano używać od samego początku. — Wobec odkrycia urywków Aśvaghōśy możemy datę powstania dramatu cofnąć bodaj do czasów Patañjalego i przyjąć ze znacznym stopniem pewności wiek I przed Chr. jako najpóźniejszy okres narodzin dramatu sanskryckiego. Aśvaghōśa reprezentował buddyzm tj. wiarę, która pierwotnie domagała się używania języka rodzimego czy krajowego (\*the vernacular\*), nie sanskrytu; byłoby niedorzecznością przypuszczać, że mogło mu przyjść do głowy posługiwanie się sanskrytem w dramatach buddyjskich z ducha i zamiysłu, gdyby używanie tego języka w dramacie nie było już ustalone. To prowadzi do wniosku, że dramat układano od początku po sanskrycku, przynajmniej częściowo i że pozostaje on w stosunku genetycznym do opisywanych przez Patañjalego recytacji dramatycznych sanskryckich. Ale najprawdopodobniej od początku też częściowo układano dramat po prakrycku. Recytacje same nie mogły zrodzić prawdziwego dramatu, tylko połączenie ich z akcją o treści religijnej stworzyło dramat (ob w. str. XL). Na treść składał się spór, jaki przedstawiciele klas niższych prowadzili, rzecz jasna, we własnym języku, nie w sanskrycie: podobnie podczas świątecznych przedstawień, gdy Kṛṣṇa zabijał Kamśę, przedstawiciele kast niższych biorący w tym udział musieli się posługiwać narzeczem rodzinnym. Pogląd ten, że część wierszowana dramatu pochodziła głównie z recytacji epickich, a dialog prozą ze sporu treści religijnej, znajduje potwierdzenie w fakcie, że prakryt występuje głównie w dialogach, sanskryt przede wszystkim w wierszach<sup>1</sup>. Może być, że dawnej dramat czasem układano wyłącznie po sanskrycku. Dūtavākya Bhāṣy nie posługuje się prakrytem w ogóle. — Ilu prakrytów używano pierwotnie, trudno powiedzieć. Wniosek oczywisty bżmi, że posługiwano się narzeczem tej okolicy, w której dramat powstał, tj. bezsprzecznie narzeczem śāurasenī, które też rzeczywiście występuje w części prozaicznej dramatu stale jako język vidūśaki, hetery i wszystkich osób pochodzących z Āryāvarty<sup>2</sup>. Teoria i praktyka po

<sup>1</sup> Z tymi wywodami Keitha i dalszym ich ciągiem, o ilości i rozkładzie prakrytów dramatu, por wywody Gawrońskiego na str. 42—43. Podobieństwo zasadnicze jest oczywiste.

<sup>2</sup> Sanskrycka nazwa północnej części Indyj, nazywanej przez mahometan Hindustanem (po persku) — w przeciwieństwie do

Bhāṣie traktują māhārāṣṭrī jako język wierszy śpiewanych przez dziewczęta, które przemawiając prozą używały gwary śāurasēnī. Nie może ulegać wątpliwości, że ten stan rzeczy nie jest pierwotny, że to refleks wzrastania sławy kunsztownej poezji lirycznej zachowanej w antologii przypisywanej Hāli a pochodzącej może z III lub V w. po Chr. — W jakich rozmiarach posługiwano się innymi prakrytami w dramacie najdawniejszym, nie da się określić. Bhāṣa używa — poza śāurasēnī — jeszcze tylko dwu odmian māgadhī i podobnie Āsvaghōṣa (tylko u niego narzecza wykazują postaci znacznie starsze). U Āsvaghōṣy tłumaczy się to w sposób naturalny tym, że był obeznany z zabytkami buddyjskimi zredagowanymi niewątpliwie w narzeczu bliskim ardhamāgadhī (pół-māgadhī): fakt zaś, że osoba posługująca się narzeczem māgadhī, nazywa się Duṣṭa (»Zły«), przywodzi na myśl złą sławę, jaką się cieszył kraj Magadha. Hipoteza Lévięgo, że używanie māgadhī w dramacie pochodzi z jego elementów epickich i że māgadhowie byli recytatorami prakryckich utworów epickich, nie da się oczywiście utrzymać, a zarzucił je, zdaje się, później sam Lévi, przypuszczając, że rozwój prakrytów w dramacie przypisać należy okoliczności, iż powstały one w Ujjayinī, gdzie się stykały różno narzecza. W dramacie klasycznym rolę grają naprawdę tylko śāurasēnī i māhārāṣṭrī. Jeśli się kiedy spotyka więcej dialektów, to tłumaczy się to zapewne raczej zamysłami literackimi niż chęcią i próbą naśladowania języka codziennego (jak przypuszczał Grierson)<sup>1</sup> przeciw takiemu przypuszczeniu przemawia nie tylko nieprawdopodobieństwo realizmu tak daleko posuniętego, ale i to, że narzecza używane np. w Mṛcchakatike mają całkiem oczywisty charakter literacki i nie próbują odtwarzać prawdziwej gwary. — Na tle postaci prakrytów Āsvaghōṣy występuje jasno późne stadium rozwojowe prakrytów dramatu klasycznego: prakryty w dramatach epoki Patañjalego musiały być o wiele bliższe sanskrytu. W pierwotnym dramacie sanskryckim

części południowej, zwanej Dakṣiṇā (patha), skąd ostatecznie nasze »Dekan«. Āryāvarta znaczy »terytorium Ariów«, Dakṣiṇā — »południe«.

<sup>1</sup> Por. słowa Gawronskiego »W fakcie tym nie należy bynajmniej szukać jakiegoś szczególnie realistycznego odzwierciedlenia stosunków rzeczywistych.....« (str. 15). — Jak K. tak i G. odrzuca hipotezę Lévięgo próbującą objaśnić używanie māgadhī w dramacie (ob. str. 43).



używano albo może samego sanskrytu, jeśli temat był epicki, albo sanskrytu i ściśle z nim spokrewnionego narzecza śāurasēnī.

Dramat indyjski pochodzi częściowo od epopei, z której z drugiej strony rozwinęła się epopeja artystyczna, *kāvya*. Paralelizm rozwinętych form obu tych rodzajów poezji jest uderzający<sup>1</sup>, co się daje zauważyć w przeróżnych szczegółach treści (tu wyliczenie). Znamienne, że epopeja wykazuje ogromną predykcję do opisów, cechującą już *Rāmāyaṇę*, a rozwinętą później na skalę olbrzymią; fakt, że zwrotki dramatu są przeważnie opisowe — o ile nie gnomiczne — tłumaczy się jako dziedzictwo po epopei. Ciekawe, że i owe hymny *ākhyāna* składają się z wierszy nie przedstawiających posuwania się akcji naprzód, lecz opisowych — oddających sytuację lub uczucia — albo gnomicznych. Nic dziwnego, że epicy, jak *Aśvaghoṣa* lub *Kālidāsa*, często uprawiali i sztukę dramatyczną. Ale na dramat wpłynęła także liryka ze swoimi licznymi miarami wierszowymi o ustalonej liczbie i jakości zgłosek w przeciwieństwie do starszych wierszy wedyjskich i epickich; z pewnością poeci erotyczni, mający temat ugraniczony i ciasny, starali się urozmaicić formę i efekty, co potwierdzają same nazwy metrów, przywodzące na myśl treść erotyczną.

Całość tych rozważań *Keitha* możemy zresumować krótko mniej więcej tak:

1. Próby doszukiwania się początków dramatu w epoce wedyjskiej nie wykazały wcale, by już wtedy w Indiach istniał jakiś, choćby prymitywny dramat. Zabytki wedyjskie świadczą tylko, że znano dialog, taniec, śpiew, muzykę, tzn. elementy składowe dramatu: nie mamy żadnego świadectwa na to, by dokonano wówczas już syntezy tych elementów i rozwinięcia czy zadzierzgnięcia węzła dramatycznego. — Dopiero w okresie powedyjskim pod wpływem recytacji epickich skojarzono akcję, ze słowem na podłożu kultu religijnego, stwarzając już rzeczywiście dramat z nieodzownym elementem konfliktu, zaczerpniętym właśnie z owego kultu, w szczególności prawdopodobnie z kultu *Kṛṣṇy*. Na podstawie świadectwa *Patañjalego* możemy wnosić, że nastąpiło to prawdopodobnie około połowy w. II, najpóźniej w w. I przed Chr. Wobec ogromnej roli religii w życiu *Hindusa* nie podobna przyjmować pochodzenia świeckiego dramatu w In-

<sup>1</sup> (Ob. też cytat niżej w uw. 1 na str. 26 — *Winternitz* ten paralelizm prześledza jeszcze dalej wstecz (ob. w. str. XXIV).

diach, wywodzić go z mimusu ludowego i epiki, a ceremoniom religijnym przyznawać tylko wpływ na powstanie dramatu. Jeszcze mniej prawdopodobne jest wywodzenie dramatu z przedstawień marionetkowych. Podobnie nie dowodzi, by teatr cieni odegrał jakąkolwiek rolę w powstaniu dramatu indyjskiego.

2. Na powstanie dramatu w Indiach mógł wpłynąć dramat grecki; względy chronologiczne nie przemawiają przeciw temu. Ale nie wykazał tego ani Windisch, bo punkty styczne między komedią nowoattycką a dramatem sanskryckim są w rzeczywistości nieliczne i nie dowodzą naprawdę niczego, ani Reich. Możliwości wpływu greckiego zaprzeczyć się nie da, ale dowodów przekonujących dostarczyć też nie podobna. Używanie sanskrytu obok różnych postaci prakrytu tłumaczy się oczywiście nie żadnym wpływem obcym, tylko pochodzeniem dramatu z dwójakiego źródła: epickiego i religijnego. prakryt, jakiego używano najpierw, to niewątpliwie śāuraśēṇī, narzecze miejsca powstania dramatu, później doszło māhārāṣṭrī — język słynnego już zbioru poezji lirycznych — oraz częściowo māgadhi. Używanie kilku języków w dramacie nie jest wcale wynikiem jakiegoś realistycznego naśladowania stosunków życia codziennego, języki owe mają oczywisty charakter literacki.

Ad 1: Różni się K. od G. tym, że 1) zaprzecza — jak Konow — istnienia początków dramatu prawdziwego już w epoce wedyjskiej. 2) wywodzi go przede wszystkim z elementów kultu religijnego, choć stwierdza, że bez recytacji epickiej dramat byłby w Indiach nie powstał w ogóle. 3) odmawia znaczenia przedstawieniom marionetkowym<sup>1</sup> i teatrowi cieni. Ale mimo to stwierdza, że jednak w rytuale istniały załączki dramatu już w czasach wedyjskich, czyli że tak bardzo znów ta różnica zdań chronologu nie dotyka, raczej pewnych punktów teorii genezy dramatu. Sam G. zresztą przyznaje, że „ow dramat wedyjski nie da się dokumentarnie, bez hipotez, powiązać z klasycznym“ (str. 18). Ostatecznie wszakże naprawdę i istotnie ta różnica zaznacza się w tym, że podczas gdy G. sądzi, że Pāṇini znał już pewnie teoretyczną literaturę dramatu, świadczącą o wcale wysokim rozwoju dramatu (str. 47, i przypuszcza — na podsta-

<sup>1</sup> To, co G. mówi na str. 35—37 o wzajemnym stosunku teatru i marionetek, jest jednak niewątpliwie i głębsze, i słuszniejsze, tj. bliższe prawdy, niż wyłącznie negatywne stanowisko Keitha.

wie analogii rozwojowej między sūtrami a śāstrami oraz stopnia techniki: najstarszych zachowanych dramatów — że w w. IV przed Chr. ogólne rysy dramatu musiały być takie jak w II po Chr. (str. 25—26), to K. twierdzi, że u Pāṇiniego natą może oznaczać po prostu aktora pantomimicznego<sup>1</sup>, i punkt ciężkości przesunąć na świadectwo Patañjalego, wskutek czego prawdziwy dramat indyjski dla niego zaczyna się dopiero o pełne dwa wieki później.

Ad 2: Charakterystyczne i godne podkreślenia, że mimo takiego krytycznego sceptycyzmu w traktowaniu źródeł K. jednak zgadza się — jeśli będziemy uwzględniać fakty — z G. zasadniczo co do poglądu na sprawę wpływów greckich. Teoretycznie nie wyklucza ich możliwości, praktycznie stwierdza brak wszelkich dowodów.

Znaczy to krótko mówiąc, że zasadniczy zrąb pracy Gawronskiego ma niemal pełną wartość dzisiaj, a już polemika z teorią wpływów greckich pozostaje bezkonkurencyjna. Bo o jakichś nowych, rewelacyjnych badaniach w tej dziedzinie nie ma u nas było wiadomo do wybuchu wojny<sup>2</sup>, o plonie zaś tych

<sup>1</sup> Warto przypomnieć, że G. jednak pamięta o wieloznaczności terminu natā, skoro pisze na str. 25: „kodyfikacja sztuki aktorskiej (ostrożniej sztuki natów)».

<sup>2</sup> Dobrze będzie zanotować dodatkowo, że Winternitz w angielskim wydaniu tomu II swej historii literatury, która się ukazała dopiero w r. 1933 w Kalkucie, przeprowadzając różne poprawki i dodając uzupełnienia jednak swych poglądów na początki dramatu w Indiach nie zmienił. Wystarczy zacytować z następu na str. 59/60, stanowiącego wierny przekład ustępu na str. 44/45 oryginału memieckiego z r. 1912 (NB), następujące zdanie: „The secular and sacred ballads of this kind have surely contributed much towards the origin of the dramas, but these poems themselves should not, on that account, be called ‘dramas’ any more than they can be called ‘epics’, though both probably proceeded from them» (por. też tam str. 124 uw. 2). I Keith musiał wyłożyć, choć w znacznie krótszej formie, swoje poglądy jeszcze raz w *A History of Sanskrit Literature* (1928), ale to dzieło jest mi obecnie niedostępne, a zresztą wydaje się bardzo mało prawdopodobne, by w przeciągu lat czterech pogląd wyłożony w obszernej monografii zmienił zasadniczo. Bez znaczenia jest fakt, że L. de la Vallée-Poussin w książce *L'Inde aux temps des Mauryas et des Barbares* (1930), mian w rozdziale obejmującym str. 295—300, raczej referującym poglądy

ostatnich 7 lat, rzecz jasna, dowiedzieć się będziemy mogli dopiero po jakimś czasie, poznać go i przemyśleć — jeszcze później.

cudze niż wypowiadającym oryginalne własno (cecha owej książki dominująca), przychyła się do zdania Winternitza w kwestji wpływów greckich na dramat indyjski. Więcej już waży moim zdaniem okoliczność charakteru negatywnego, że wybitny indolog niemiecki H. Zimmer w ładnie napisanym — jednak nie podającym uzasadnień i nie zapuszczającym się w szczegóły, dającym ogólny tylko obraz całości, bo przeznaczonym dla szerokiich kół — szkicu dziejów Indii starożytnych stwierdza grecki charakter sztuki Gandhary (*»provinzieller Zweig des antiken Klassizismus am Außenrand seines asiatischen Strahlungsraumes«*; str. 490, podobnie i na str. 486) oraz wpływ grecki na matematykę i astronomię indyjską (*»Aus Alexandria aber kommen über See an die Westhäfen des Gupta-Reichs die Anregungen, die indischer Mathematik und Astronomie in Werken Aryabhata und Varahamihira ihre klassische Reife geben«*; str. 490), co stanowi ilustrację wypowiedzianego tamże na str. 482 sądu o dworach władców greckich w Indiach pła-zachodnich jako o *»Eingangspforten hellenistischer Kunst und Wissenschaft«* — natomiast ani słowem nie wspomina o wpływie na literaturę, w szczególności na dramat; ob. str. 488—490 szkicu, wchodzącego w skład t. I wydawnictwa *»Die Neue Propyläen-Weltgeschichte«* (1940; str. 465—494). To jest najnowszy ze znanych mi poważniejszych sądów w kwestji, o jaką tu idzie. Niewiele dawniejsze jest zdanie indologa turyńskiego, M. Vallauriego, wypowiedziane w obszernym artykule o literaturze indyjskiej, pomieszczonym w t. XIX (1933) olbrzymiej, 37-tomowej *Enciclopedia Italiana*, w dwu słowach wspomina o Weberze i Windischu i dodaje, że dziś się uważa *»che il dramma indiano sia sorto, dopo un non breve periodo di lenta preparazione, da elementi esclusivamente indigeni — tra cui emergono l'antico mimo popolare e la »dizione« in parte drammatizzata di racconti epici — più che sufficienti a darci ragione di tutte le caratteristiche del nuovo genere letterario«* (str. 65). Niemiecki indolog H. Glasenapp, którego studia samodzielne dotyczyły zresztą nie dramatu ani nawet literatury pięknej indyjskiej, notuje tylko króciutko — w dziele: *Die Literaturen Indiens* (1929) — że dziś większość badaczy przeczy wpływom greckim, i referuje bardzo zwięźle, z jakich źródeł prawdopodobnie wpłynął dramat indyjski (str. 184). — Wydało mi się pożyteczne podać tak krótko nowsze znane mi opinie fachowców, zwł. Zimmera. Żałuję szczególnie, że nie mam do dyspozycji angielskiego wydania III t. Winternitza, bo tam by znaleźć można nie tylko wyczerpującą bibliografię do ostatnich niemal czasów, ale także całkiem pewne informacje i sumienną dyskusję; co prawda

Dodam tu od siebie, że owo szermowanie możliwością wpływów greckich, opartą na chronologii wyłącznie, nie jest wcale a wcale takie bardzo krytyczne. Wykazano wpływ grecki na sztukę i astronomię, ale w pierwszym wypadku dotyczy to — najwcześniej — okresu około początków naszej ery<sup>1</sup>, w drugim zaś czasów znacznie późniejszych<sup>2</sup>. To są dane faktyczne. Wyprawa Aleksandra W. nie mogła wpłynąć na społeczeństwo indyjskie ani na jego kulturę bezpośrednio, pośrednio zaś tylko właśnie poprzez owe państewka greckoindyjskie<sup>3</sup>. I otóż jeśli ów

nie wiem, czy ów tom w ogóle zdołał wyjść: skoro odstęp między t. II a I wynosił lat 6 (1927—1933), nie wiadomo, czy między II a III, znacznie, prawie dwukrotnie obszerniejszym (stron 406 i stron 698), odstęp ten nie był jeszcze większy.

<sup>1</sup> Poglądy na chronologię najstarszych rzeźb indogreckich znalezionych na terenie Gandhāry (gr. *Γανδαρία*) różnią się nieco: jedni uczeni jak V. A. Smith (*The Early History of India*<sup>4</sup>, 1924: str. 255—256) sądzą, że sięgają one czasów około połowy w. I przed Chr., inni, jak E. Waldschmidt (w *Ostasiatische Zeitschrift*, 1930: str. 277) uważają je za może trochę późniejsze (*«kurz vor oder um Christi Geburt»*), jeszcze inni wolą początek I w. po Chr. (ob. A. K. Coomaraswamy w *Enciclopedia Britannica*, XII [1929], str. 214, de la Vallée-Poussin, *op. c.* 246 oraz A. Salmony w *Enciclopedia Italiana*, XIX [1933], str. 73). Ostrożniej i bezpieczniej: *«około początków naszej ery»*. Natomiast co do lokalizacji Gandhāry panuje zgoda zasadnicza: miały to być okolice na płn zachodzie Indii, okręgi dzisiejszego Peszawaru i przyległe (Smith, *l. c.* 40 uw. 1; de la Vallée-Poussin, *op. c.* 10. *Enc. Ital.* XVI [1932], str. 364).

<sup>2</sup> Są to czasy w każdym razie pochrystusowe, i to pierwsze wieki; dokładne okresie granicę górą nie podobna. Zdania niektórych uczonych Hindusów zapoznali się z astrologią i astronomią grecką dopiero około połowy w. IV (ob. Winternitz, III, 570). Cytowane przez Zimmera (ob. uw. na str. LVII) dzieła Aryabhaty i Varāhamihury pochodzą dopiero z końca w. V i z w. VI (ob. Winternitz III, 47 i 562 oraz V. A. Smith. *The Oxford History of India*<sup>5</sup>, 1923: str. 160; wybrał świadectwa zupełnie pewne. Może być jednak, że indyjska zrayomość astronomii i astrologii greckiej sięga drugiej połowy w. II po Chr. choć się pewnością uzyskać nie da (Winternitz III, 561 i 570).

<sup>3</sup> Jedynym chyba wybitnym indologiem — ale historykiem-archeologiem, nie historykiem literatury — jaki wierzył jeszcze całkiem niedawno w słuszność zdania Webera i Windisch, był V. A. Smith: *«The author is still firmly convinced that Weber and Windisch are right in tracing Greek influence on the*

wpływ wykrywamy w dziedzinie sztuki dopiero dla początków naszej ery, a w astronomii jeszcze później, ale jednak wykrywamy, to dlaczegoż w diamacie nie ma tak oczywistych albo choćby tylko niewatpliwych jego dowodów? Ilcz rzetelnego trudu zadał sobie Windisch, a rezultat w świetle wiadomości i badań nowych — negatywny na całej linii, nawet wedle Keitha czy Winternitza Próby Reicha — wobec jego zupełnej ignorancji w zakresie dramatu indyjskiego i Indu — nie podobna brać poważnie. Zresztą już między plastyką a astronomią czy astiologią widac różnicę w chronologii wpływów, co jest rzeczą całkiem naturalną i zrozumiałą. Plastyka czy sztuka w ogóle działa bezpośrednio, a zapoznanie się z astronomią czy astiologią wymaga bodaj jaśniej takiej znajomości języka, gdy idzie o dramaty wpływy, jakich się w nim doszukiwano, już nie były dostrzegalne, naoczne tylko znacznie głębiej sięgały (ob. niżej str. 62, 67, 86, 100) czyli wymagały większej znajomości języka. Już choćby ten wzgląd czyni wysoce nieprawdopodobnym przypuszczenie, że wpływ grecki na dramaty indyjskie sięga wstecz dalej od najdawniejszego świadectwa wpływu

---

form of the Sanskrit literary drama\* (The Early History of India<sup>4</sup> str. 254 uw. 2). Stan rzeczy faktyczny, tj. brak zupełny dowodów w zabytkach tłumaczył sobie tak: „The East has seldom shown much readiness to learn from the West and when Indians have condescended as in the cases of relief sculpture and the drama to borrow ideas from European teachers, the thing borrowed has been so cleverly disguised in native trappings that the originality of the Indian imitators is stoutly maintained even by acute and learned critics“ (ibid. w tekście) — tj. nawiasem mówiąc w sposób jaki właśnie wysmiewa G. — przy całej ogromnej deferencji dla autorów greckich tak ją dołownie maskują\* (str. 69). I otoż rzecz znamienna, że ten jedyny wybitny pogromiec Webera i Windischia stwierdza wyraźnie: „the invasions of Alexander, Antiochos the Great, Demetrios, Eukratides and Menander tj. do połowy w II przed Chr.) were in fact merely military incursions which left no appreciable mark upon the institutions of India. The prolonged occupation of the Panjib and neighbouring regions by Greek rulers had extremely little effect in hellenizing the country. Greek political institutions and architecture were ordinarily rejected although to a small extent Hellenic example was accepted in the decorative arts. the impression made by Greek authors upon Indian literature and science is hardly traceable until after the close of the period under discussion.“ (op. c. 256).

na sztukę; powinien był być właśnie, logicznie biorąc, jeszcze późniejszy niż wpływ na astronomię czy astrologię. Tymczasem ani u Āśvaghōṣy, ani u Bhāṣy, ani u Śūdraki krytyk obiektywny wpływów greckich nie wykryje żadnych. Mało tego: »wszystkie elementy, które składają się na dramat literacki, wskazują na Indie właściwe, żaden zaś na kresy zachodnie« (str. 60). Wreszcie paralele przytoczone przez Gawronski'ego (niżej str. 120—130) z jednej, a wyjaśnienie tła genezy hipotezy Webera i teorii Windischha (str. 60—61) z drugiej strony<sup>1</sup> otworzą oczy dostatecznie chyba i najbardziej zaślepionym z filologów klasycznych. Jeśli i to zawiedzie, to pozostanie tylko stwierdzenie: Il n'est pire aveugle que celui qui ne veut pas voir.

Mógłby się jednak ktoś powoływać na to, że przecie sami indianie<sup>2</sup> czasem stwierdzają, iż »większość« ich przeczy wpływowi greckiemu, czyli że jednak »mniejszość« fachowców jest odmiennego zdania. Otóż trzeba rozwiać i to złudzenie. »Odmiennego zdania« wcale tu nie znaczy, że bronią wpływu greckiego pozytywnie. Jak można było widzieć na pouczającym przykładzie Winternitza, którego też i dlatego cytowałem hojnie in extenso. oraz Keitha, którego poglądy streszczałem obszernie, »odmiennie zdanie« polegać może i polega nieraz tylko na tym, że się pozostawia dla spokoju sumienia fartkę możliwości. Nawet tak głęboko przekonany o braku wszelkiego wpływu greckiego Gawronski zauważa, że się nie zdziwi, jeśli się komu uda wpływ grecki wykazać, i tylko podkreśla zastrzeżenie, że będzie to wpływ uboczny i indywidualny (str. 115). Wśród takich zaś jak V. A. Smith, którzy dalej wierzyli czy wierzą we wpływ

<sup>1</sup> Warto stwierdzić, że i W. W. Tarn pisał w r. 1938 dosłownie tak: »The days when it could be suggested that the classical Scrt. drama of the Gupta period was in any sense derived from the Greek drama are long past; no one now doubts that the Indian drama was a native growth precisely as the Greek drama was, though it may be matter of debate whether its origin was religious or secular... The Greeks in Bactria and India, str. 381).

<sup>2</sup> Np. Konow pisał (*op. c.* 41) »...überhaupt hat die griechische Hypothese unter den Sanskritisten wenig Zustimmung gefunden«, a Glasenapp (*op. c.* 184): »Demgegenüber hält die Mehrzahl der Forscher das Drama für in Indien autochthon«; wreszcie Vallauri (*l. c.*) mówi. »Oggi però tale tesi non è generalmente ammessa...«

grecki, znów trzeba rozróżniać, jak dowodzi przykład Smitha<sup>1</sup>, czy wpływowi greckiemu przypisują aż samo powstanie dramatu w Indiach, czy też tylko dopatrują się jakichś śladów greckich w dramacie indyjskim

Szczegółowo rozważania Gawrońskiego wykazują ad oculos, że summum mę, szczytem dopuszczalnej wobec świadectwa źródeł bezstronności, jest przyznanie czystej możliwości wpływu greckiego. ani Winternitz, ani Keith niczego więcej nie udowodnili. Nie będę się też tu spierał o to, czy me jest to zarazem i summa iniuria, skoro praktycznie wychodzi to na zaprzeczenie wpływu greckiego, jeśli jeszcze zważymy dodatkowo wysoki stopień nieprawdopodobieństwa takiego przypuszczenia wobec stanu rzeczy w dramacie a w plastyce. Pouczającą ilustrację prawdziwości zasadniczej stwierdzenia *Ces-ante causa cessant effectus* — z tym jedynie zastrzeżeniem, że jedno od drugiego dzielić może odstęp czasu mniejszy lub większy — stanowi moin

<sup>1</sup> Przyznając, że nadal jest przekonany mocno o wpływie dramatu greckiego na postać dramatu indyjskiego (ob. wyżej uw. 3 na str. LVIII), jednak dodaje krótko, ale równie jasno: *„The origin of Indian drama is quite another question.“* Podobnie zresztą i Windisch sam stwierdza wyraźnie w ostatniej swojej pracy, wydanej częściowo dopiero po jego śmierci, że indyjsi przeważnie odrzucili wpływ grecki na dramat indyjski, pod kąciem a w sposób znamieny: *„Aber niemand war der Ansicht, daß das Drama der Inder ganz von außen stamme, sondern es war in gewissen Formen bei ihnen ursprünglich. Dies erhellt aus den Mitteilungen des Mahābhāṣya über die Schauspieler und Rhapsoden, über dramatische Aufführung der Gottergeschichten und Sagen.“* (Geschichte der Sanskrit Philologie und indischen Altertumskunde, 1917—1920, 401) Wspomina tam oczywiście — nie bez aprobaty — i o Reichu, którego dzieło uważa za punkt zwrotny w badaniach nad *„problemem greckim“* (str. 402—404) Znamieny wydaje mi się i godny przytoczenia taki sąd: *„Wenn auch bestimmte einzelne Fälle nicht nachweisbar sind, macht doch Reich aus allgemeinen Gründen wahrscheinlich, daß die Mimen nach Indien gewandert sind. Wo sie auftraten, mußten sie unwillkürlich, unmittelbar oder mittelbar die Denk- und Dichtweise beeinflussen.“* (str. 402). Jak wygląda to *„uprawdopodobnienie“* Reicha, widac z ustępu 28 (str. 92—93) Gawrońskiego, a co do drugiego zdania ob. np. str. 100 tegoż. Czegóż pozytywnego dla sprawy wpływów greckich, nawiasem mówiąc, cały ow. rozdziałek (str. 398—405) Windisch, wydany w r. 1920, nie przynosi.



zdaniem fakt, że po upływie trzech dziesiątków lat od wydania rozprawy Windisch'a już w encyklopedii Pauly'ego-Wissow'y stwierdzono możliwość wytłumaczenia genezy dramatu indyjskiego bez wpływu greckiego (ob. niżej uw. 3 na str. 2; zamiast pomyłkowo wydrukowanego »unerklärbar« ma być tam oczywiście »erklärbar«), a po dalszych kilku latach zmienił zdanie i nparty Handbuch der Altertumswissenschaft (ob. tamże). Nie tracę nadziei, że i inni filologowie pójdą za tym przykładem.

Pozostaje jeszcze powiedzieć kilka słów o chronologii tych indyjskich poetów dramatycznych, jakich Gawroński omawia na str. 48—50, tj. właściwie tylko Bhāsy i Śūdraki, bo podana tam data Aśvaghōsy jest pewna<sup>1</sup>, a Kālidāsy prawie pewna<sup>2</sup>.

Wedle Konowa (str. 57) — dla racyj nam tu obojętnych — Śūdraśa miał żyć około połowy w III po Chr. Zdaniem Keitha (*op. c.* 128—131) jednak argumentacja Konowa, biorącego legendę za historię<sup>3</sup>, utrzymać się nie da; autor chciał zachować anonimowość i autorstwem dramatu swego, stanowiącego przerobkę Cāradatty, obdarzył słynnego króla. Nie znajdujemy — zdaniem Keitha — żadnej wskazówki, która by nam pozwoliła ustalić bliżej czas powstania Mṛcchakatikī, nawet obfite popisywanie się prakrytami nie dowodzi — sądząc wedle Bhāsy — daty bardzo

<sup>1</sup> Wedle Konowa (str. 50) około połowy w. II, wedle Winternitza III, 50 w II, wedle Keitha (str. 93) Bhāsa jest niewątpliwie późniejszy od Aśvaghōsy. W angielskim wydaniu t. II (1933) Winternitz informuje (str. 257, 611—614), że źródła chińskie i tybetańskie zgodnie podają, iż Aśvaghōśa żył za Kaniski — czyli w w. II. Podobnie i V. A. Smith (*The Early History of India*<sup>4</sup>, 272. Za datę wstąpienia na tron Kaniski przyjmując się przeważnie r. 120 lub 125 (okrągło).

<sup>2</sup> Wedle Konowa (str. 60—61) na przełomie w. IV i V, wedle Winternitza III, 49, pomiędzy r. 350 a 460, wedle Keitha str. 146 między r. 350 a 475.

<sup>3</sup> Nie mogę się tu wdawać w zbytne szczegóły, skoro i tak ten wstęp przekroczył o wiele wyznaczone pierwotnie rozmiary. Ale czytelnik już miał nieraz sposobność przekonać się, że — mówiąc słowami Gawrońskiego — w literaturze polskiej, w poezji polować trzeba na wzmianki i aluzje, które tylko w Indiach mogą — bo muszą — mieć wartość świadectw historycznych. (*Trudności i właściwości badania nad dziejami starożytnych Indyj*, str. 6. Pamiętnik IV Zjazdu historyków polskich w Poznaniu, 1925).

wczesnej a używanie *māharastrī* wskazywałoby właśnie na datę dość późną. Ale naprawdę ustalić nie podobna żadnej daty. Pogląd Konowa zwalczają Winternitz (III, 203), zauważając, że kłóci się to z prawdopodobną datą Bhāṣy i Āsvaghōṣy przypominając, że Pischel bronił argumentami Lonca w V jako najpóźniejszej daty dla Śūdraki. Jacoby zaś ze względu na zawarte w IV aluzje astrologiczne jako terminus ante quem nie ustanawiał w IV, wreszcie Gawronski (w rozprawie cytowanej niżej w uw 1 na str 43) na podstawie danych językowych umieszczał ów dramat „najpóźniej w w IV”. Sam W — podobnie jak Keith — uważa próbę datowania *Mṛcchakatikī* za bezna dziejną czy daremną (*„vergeblich“*)<sup>1</sup>

Jesliby jednak przypuszczenie Gawronskiego (str 49/50) że to Śūdraka naśladował Bhasę nie odwrotnie okazało się słuszne, zyskalibyśmy dla Śūdraki bodaj terminus a quo. Ale niestety z Bhasą sprawa przedstawia się jeszcze gorzej bodaj niż z Śūdraką, choć z powyższego można by sądzić, że taka rzecz wykuczona. Mianowicie Konow na podstawie powyższych szczegółów językowych a zwłaszcza treściowych które wyklada jako aluzje do *Āstrapary Rudrasimhy I* wnosi że Bhasa tworzył pod koniec w

<sup>1</sup> Zdawałoby się, że owe aluzje astrologiczne z jednej, a właściwości językowe z drugiej strony wyznaczają razem w IV. Ale ani uwagi Jacobiego ani owa praca Gawronskiego nie są mi niestety w tej chwili dostępne. Uderza bądź co bądź, że Keith w jednym zdaniu całkiem ogólnym (str 131 uw 1) wspomina o opinii Jacobiego a zdania — jak i odnośnej pracy — Gawronskiego wogóle nie zna (czy też tylko nie cytuje), choć ma jego pracę cytując kilkakrotnie (np. w uwagach do str 40 (2 150 156 157)).

<sup>2</sup> Tak np. Konow str 55 56 Winternitz III 646 i Keith str 129 130. Ale inni — mianowicie uczeni indyjscy, jak S V Kane, Radhakrishnan Bhattanatha — kwestionują autentyczność *Dandracandattī* i uważają ten utwór wprost za „fałsz” literackie (*„a literary forgery“* jak mówi C R Devadhar na str 20 swej rozprawy pt *Plays ascribed to Bhasa. Their authenticity and merits* (1927)). Na str 20—40 rozstrzyga szczegółowo stosunek *Dandracandattī* i *Mṛcchakatikī* i dochodzi do wniosku że sztuka pierwsza stanowi tylko „surowy szkic” drugiej zredagowany może dla jej inscenizacji; że zatem autor skrotu jest późniejszy od Śūdraki. W takim razie *Dandracandattī* to terminus ante quem dla Śūdraki, lecz trudność w tym, że znów daty powstania *Dandracandattī* nie znamy.

II (str. 51—52). Natomiast Winternitz (III, 186<sup>1</sup>—187) — opierając się na stadium rozwoju kultu Wisznu poświadczonym przez dramaty Bhāsy, na tym, że dramaty te dowodzą znajomości Mahābhāraty w postaci prawie dzisiejszej i że Bhāsa jest, pod względem języka i stylu bliższy Kālidāsy niż Āsvaghōsy, — umieszcza go między końcem w. III a połową w. IV, na jakiś wiek zaledwie przed Kālidāsą. Keith (str. 93—95) wreszcie zgadza się na to, że Bhāsa jest prawdopodobnie bliższy okresu Kālidāsy niż Āsvaghōsy, i wnosi, że musiał żyć około r. 300 czy też w pierwszej połowie w. IV. Już jednak na ostatniej stronie swej monografii Keith wspomina w przypisku o uczonych, którzy uważają utwory Bhāsy za kompilacje lub przeróbki (\*adaptations\*) z wieku VIII albo i późniejsze: pogląd ten uważa za „niemożliwy”. Winternitz zaś dodatkowo (III, 644 do 645) przyznaje, że uczeni zwalczający autentyczność 13 sztuk Bhāsy podają argumenty godne uwagi, ale osądza, że badania nad językiem i metryką Bhāsy oraz nad występującymi u niego prakrytami przemawiają wyraźnie za pochodzeniem owych utworów od jednego autora, i to dawniejszego niż Kālidāsa<sup>1</sup>. — Z opinii późniejszych wystarczy tu przytoczyć zdanie Devadhara<sup>2</sup>. Przypomina on, że wedle pierwszego wydawcy owych 13 dramatów 1) pewne ich wspólne rysy — jak to, że brak tam tzw. nāndī, że prolog nazywa się nie *prastanā*, lecz *sthāpanā*, że ta *sthāpanā* w przeciwieństwie do prologów sztuk klasycznych nie wymienia nazwiska autora ani jego dzieł, że strukturalnie wszystkie te sztuki są do siebie podobne — dowodzą, że ułożył je jeden autor, a 2) Rājasēkhara wymienia nie tylko jeden z owych utworów, mianowicie Svapnavāsavadattę, ale i Bhāsę jako autora, że zatem wszystkie pochodzą od Bhāsy. Ale przypomina też, że dyskusja późniejsza wysunęła pewne wątpliwości, mianowicie podkreślano, że pewne z owych rysów są właściwe tylko części tych

<sup>1</sup> Poglądy swoje na ten temat Winternitz rozwinął w osobnej rozprawie wydanej w r. 1922 w *Orientalische Zeitschrift*, a powtórzył je w kilka lat później (w r. 1924 czy 1927? nie mogę sprawdzić) w zbiorze swych artykułów wydanym w Kalkucie pt. *Some Problems of Indian Literature*. Czyli że zasadniczo zgadzał się z Keithem.

<sup>2</sup> Wypowiedziane w pracy, której tytuł podałem co dopiero w uwadze 2 do str. poprz. Warto wspomnieć, że tę pracę uniwersytet bombajski odznaczył złotym medalem.

13 sztuk, inne zaś — jak odstępstwa od przepisów podręcznika Bharaty lub od reguł gramatyki Piṇini — odnajdują się i poza ich kręgiem, w sztukach lub rękopisach sztuk właśnie późniejszych lub całkiem późnych (w VII lub przełom w IX i X). Wreszcie zdaniem niektórych uczonych — mówi D — prakryt owych utworów przypisywanych Bhāṣie jest starszy od prakrytu Kālidāsy, a bliski prakrytowi fragmentów Āśvaghōṣy, ale to tylko złudzenie, wywołane przekonaniem, że mamy do czynienia z dramatami samego Bhāṣy, którego Kālidāsa wymienia wśród swoich poprzedników — bo przecie owe rzekome archaizmy językowe Bhāṣy odnajdujemy i u Kālidāsy, i w dramatach z w VII, a nawet X czy XI, m i w rękopisach i redakcjach (recenzjach) pld-indyjskich. Co do Svapnavāsavadattī zaś, to zastanawia, że zachowane np w różnych traktatach o poetyce aluzje do niej i cytaty z niej nie całkiem się zgadzają z tym dramatem, jaki my znamy — można by wnosić z tego, że znany nam utwor jest tylko przeróbką sceniczną czy też — jak chciał Levi — recenzją południową. Fakt, że dzisiejsi aktorzy malabarscy zwani *caliyār* każdy akt granych przez nich sztuk zaopatrują własnym prologiem czy „interlogiem“, nasuwa przypuszczenie, że odstępstwa w prologu Svapnavāsavadattī wynikają właśnie z przerobienia sztuki dla sceny pld-indyjskiej i że autorem dramatów przypisywanych Bhāṣie jest jakiś nieznany poeta pld-indyjski który może — jak chciał Barnett już w r 1920 — żył w w VII, choć dla ostatecznego ustalenia daty jego działalności brak danych. Nawet liczne podobieństwa stylu, sytuacji, motywów i techniki, jakie cechują owych 13 sztuk, można by tłumaczyć jako wynikające nie ze zredagowania przez jednego autora, lecz z opracowania przez jedną szkołę i dla jednego celu. Ostatecznie D stwierdza, że nie zdołano wykazać, aby owe utwory, stanowiące grupę niejednorodną, pochodziły od jednego autora, mianowicie od autora Svapnavāsavadattī czyli od Bhāṣy. Svapnavāsavadattī zaś można uważać za przeróbkę sceniczną oryginalnego dzieła Bhāṣy<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Poglądy swoje Devadhar przedstawił jeszcze raz w r 1936, choć w znacznie krótszej formie, na 10 stronach, w przedmowie do 3 wydania Svapnavāsavadattī. Stwierdza tam, że teorię pierwszego wydawcy owych 13 dramatów co do autorstwa Bhāṣy jedni zbyt pochopnie przyjęli, inni z werwą zapalczywie odrzucili, i tak mówi dalej: „While, therefore the supporters of the hypo-

Problem autentyczności dramatów przypisywanych Bhāṣie przedstawiłem tu stosunkowo obszernie dlatego, że o Bhāṣie Gawroński wspomina dość często, np. na str. 19, 48—50, 71, 81, 87—88, 101, 105, 107, 112, a zwłaszcza 85—86, 89—90, 113. Ja osobiście nie wierzę w to, by owe utwory były dziełem jakiegś „szkoły”: są na to zbyt indywidualne i zbyt jednolite; sam Devadhar, tak krytycznie nastrojony, stwierdza na str. 63—64 swej rozprawy, że nie brak tam inwencji poetyckiej, przejawiającej się w innowacjach wprowadzonych do tematów epickich. Na szczególność dyskusję nie tu miejsce. Dodam więc jeszcze tylko, że i późna data owych sztuk wydaje mi się mało prawdopodobna wobec tak ścisłego i oczywistego związku z eposeją, widocznego także w pewnych dowolnościach gramatycznych i metrycznych z jednej strony, a prostocie języka i równości stylu z drugiej<sup>1</sup>.

thesis have failed to advance a single argument that may be regarded as conclusive, the evidence that is led by the dissenters, too, is mainly negative in character and fails equally to produce conviction. The problem, even after many years of heated controversy, appears to be much more complex than was generally supposed and is as far from a satisfactory solution as ever (str. VII). Zdanie Devadhara streściłem wyżej (w tekście) wedle pracy jego obszerniejszej; owa przedmowa późniejsza zasadniczo mówi to samo, choć dużo krócej, tylko zakończenie formułuje ostrożniej. To właśnie zakończenie streściłem powyżej w ostatnim swoim zdaniu: „Ostatecznie D. stwierdza...“.

Dla dokładności dodam, że Glasenapp (op. c. 188) — który zresztą, jak wspomniałem, dziejów dramatu indyjskiego samodzielnie nie badał — przyjmuje opinię twierdzącą, że owe dramaty wcale nie muszą pochodzić od Bhāṣy, że odstępstwa ich od normy dadzą się wytłumaczyć jako wynik lokalnych tradycji Malabaru, a Śvapnavāsavadatta może stanowić skróconą przeróbkę malabarską utworu Bhāṣy. Podobnie, choć krócej a ostrożniej, mówi Vallauri (Enc. It. XIX, 65: r. 1933), że autentyczność owych 13 dramatów i autorstwo Bhāṣy jest wciąż jeszcze „una questione sub iudice“. Zimmer jednak pisze: „Kālidāsa... führte die epische und dramatische Dichtung nach Ashvaghoshas kristallener Frühform und Bhāṣas schlichteren Bühnenspielen zur Blüte frühklassischer Meisterschaft“ (l. c. 490; r. 1940), tzn. uznaje autentyczność owych utworów i autorstwo Bhāṣy, a Bhāṣę umieszcza chronologicznie między Aśvaghōsą i Kālidāśą.

<sup>1</sup> Por. sąd Gawrońskiego na str. 89 (...język prosty i styl równy, spokojny...) z takimi słowami Devadhara: „As for the style of the poet, it is certainly simple and direct. Yet

Albo przypuśćmy nawet, że owe dramaty są utworami późnymi, jak chcą najskrajniejsi krytycy, i że trzeba je wobec tego po prostu zupełnie przy rozważaniach nad początkami dramatu klasycznego indyjskiego, to i tak pozostanie dramaturg jeszcze starszy, Asvaghosa, jako świadek koronny dla sprawy wpływów greckich istotnego znaczenia to mieć nie będzie, skoro Asvaghosa jest równie typowo indyjski jak Bhāsa, chociaż stoi na drugim biegunie indyjskości\* (niżej str 90).

•Dramat powstaje często samorzutnie Chinczycey nie zapożyczili swego dramatu od nikogo\* — przyznaje znakomity filolog S Witkowski<sup>1</sup> Dlaczegoż to Hindusi mają być gorsi od Chinczyków, skoro istniały wszelkie dane, by stworzyli dramat sami, a najstarsze zachowane dramaty są na wskrós indyjskie? Gorszy — dodajmy po rozważaniach Gawronskiego (niżej str 123—130) — także od Japonczyków i Peruwianczyków, ba, nawet od wsi francuskiej? Kto przeczyta uważnie krytykę polemiczną Gawronskiego przyzna mi niezawodnie słuszność gdy stwierdzą na zakończenie, że nie pozbawione tupetu wywody Reicha można streścić jedynym horacjanskim *Desinit in piscem mulier formosa superne* Nastawienie Reicha zaś przywodzi na myśl osąd jednego z komentatorów staroindyjskich o poprzedniku jego twierdzącym, że egzegeza Wed jest niemożliwa, bo teksty są ciemne •Nie słupa to wina, że go ślepy nie widzi\* (*nāṣa sthānor dōṣo yad iṇam andho na pasyati*)

Zresztą i wśród filologów klasycznych dokonała się już rzeczywiście poważna zmiana poglądów w kierunku obiektywnym Świadczą o tym 1) zdanie Weckera, a zwłaszcza Schmida Stahlina (ob n uw na str 3), 2) opinia E Wüsta, wypowiedziana jeszcze później<sup>2</sup>, 3) wreszcie i zdanie W W Tarna,

it is not entirely free from the artificialities of the classical play we have before us a simple art and a simple unassuming poet to deal with Without the imagination, the wit and the grace of Kalidāsa, or the power and depth of Bhavabhūti, or the humour and skill and the world-wide sympathy of Śudraka, he has nevertheless proved himself a tolerable artist \* (Plays , str 65)

<sup>1</sup> Ob choćby wyżej uw na str VII

<sup>2</sup> Mianowicie w t. XV<sub>3</sub> (z r 1932, szpalta 1762) encyklopedii Paulyego-Wissowy Wüst pisze tak •Dagegen ist der Ver-

pomieszczone w obszernym dziele z r. 1938 (ob. w. str. LX uw. 1). Powoli, ale stale zwycięża obiektywizm. Ułatwi ten zasłużony triumf prawdy niezawodnie w decydujący sposób niniejsza praca naszego największego indianisty.

W ostatniej niemal chwili mogę dopisać kilka słów o obszernej rozprawie uczonego holenderskiego z r. 1943, przesłanej mi uczynnie przez dra Skurzaka.

Autor tej pracy pt. *Zur Frage nach dem Ursprung und Wesen des indischen Dramas* (Acta Orientalia XIX, 329—453), J. Gonda (Utrecht), zaznacza na wstępie, że »i hipoteza Reicha nie przekonywa«, i uznaje za słuszny sąd Konowa o zasadniczym błędzie obu teorii (ob. wyżej str. XXII; od »Sowohl« aż do »finden kann«, co i G. cytuje w całości), dodając, że argumentacja i Windisch'a, i Reicha zbyt się opiera na jednym dramacie. Stwierdza, że się można zgodzić ze zdaniem Keitha: »We cannot assuredly deny... signs of influence« (ob. wyżej uwagę na str. L). Ogólną ocenę dzieła Keitha formuluje tak: »Die Ausführungen von Keith... enthalten zwar mehreres, das man m. E. für richtig halten darf, andererseits aber auch viele Einzelheiten, welche mit Recht wenig Zustimmung gefunden haben. Seine Interpretation der bekannten Mahābhāṣya-Stelle steht nicht fest; er stützt sich in übertriebener Weise auf die Kṛpā-Legende...« Konowowi zarzuca: »Schließlich hat Konow in seinem vorzüglichen Kompendium... allzu großen Wert auf das Schattenspiel gelegt, dessen frühes Vorhandensein ihm (wie schon Pischel) kaum irgendeinem Zweifel unterliegt, und zu Unrecht »ein altes Volksschauspiel« als Anfang des Dramas angenommen« (str. 330). Ale szczegółowo tych ocen nie uzasadnia. Do wywodów obu uczonych na temat czasu i miejsca powstania dramatu nie zamierza dorzucać nic nowego. Lecz dodaje: »Nur sei bemerkt, daß die Tatsache, daß wir schon bei Bharata die Rasalehre und die ästhetisch-psychologische Auffassung des Dramas vorfinden, mir zu beweisen scheint, daß es schon längere Zeit vor ihm entstanden ist« (str. 452). Ze szczegółów warto tu przytoczyć:

Bhāṣa uważa raczej za niewiele późniejszego od Aśvaghoṣy, choć, dodaje ostrożnie: »es sei denn daß diese Texte, wenigstens einige von ihnen, nicht die ursprünglichen Niederschriften..., sondern nur jüngere Auszüge oder Bearbeitungen sind« (str. 331); tzn. nie uważa kwestii za przesądzoną, ale jednak argumentacja i opinia Konowa, że to koniec w. II, wyraźnie mu się podoba

sach Reicha 694 ff., die Spiele der Inder, Javaner usw. auf den griechischen M. [Mimus] zurückzuführen, wohl als gescheitert zu betrachten.»

(str 377—378), wbrew krytyce Koitha Przypisywany Bharacie podręcznik sztuki aktorskiej jest może starszy, lecz chyba nie wiele, od dzieł Bhāsy (str 332) Poprzedzić ten podręcznik, *Nāṭyaśāstra* nie sprawiający wcale wrażenia utworu jednolitego, musiały dzieła zwane *nāṭyaśūtra*, wspomniane przez Papińskiego (mniej więcej w V przed Chr), podobnie jak metryczne *dharmasūtra* miały poprzedników w dharmasutrach, powstałych zapewne mniej więcej w czasie od w VIII do w III (str 332) Nata nie zawsze był niemym tancerzem lub mimem bo i śpiewał lub recytował, od powiadał raczej naszemu »artyscie« Nawiasem mówiąc, *sutrādhara* (lub *sutrābhṛt*) zdaniem Gondy to najprawdopodobniej skrócone *nāṭyasutrādhara* (str 332, uw 3), zgadzałby się zatem choć o tym nie wspomina bodaj ze zdaniem Hillebrandta, który już w r 1921 orzekł, że termin *sutrādhara* tłumaczony »Fadenhalter«, może oznaczać »den »Leitfadenhalter« der die Kenntnis des Lehrbuches der Schauspielkunst besitzt« (Aus Alt und Neuindien, 1922, str 23) Teorię Schroedera odrzuca — za innymi — zasadniczo bo tradycja indyjska nie wie o takich dramatach w epoce wedyjskiej lecz dodaje, że w niektórych wypadkach i w szczegółach Schroeder może mieć słuszną rację (str 342 n) Ale jego zdaniem już w epoce wedyjskiej istniały w obrębie kultu czynności, jakie można uważać za akty magii analogicznej Mianowicie to, co Hillebrandt i Konow uważają za stare zabawy ludowe czy też naśladowanie ich w kulcie to zdaniem Gondy są ceremonie rytualno magiczne z zakresu magii analogicznej, mające na celu wywołanie określonych skutków odnosi się to i do ceremonii sprzedaży somy i do ceremonii mahāvratā chciano zapewne urodzajność, płodność, deszcz itd za pomocą ceremonii przejętych z rytów ludowych Istnienie odrębnych widowisk dramatycznych w warunkach kulturalnych Indii starożytnych jest wedle Gondy całkiem nieprawdopodobne »Volksschauspiel, Posse, Unfläterei Liturgie, magisches Ritual, Dromena, Befriedigung der Begierde nach Nachahmen Sport Scherzen, dies alles lag durcheinander und ineinander in der primitiven Einheit des Lebens Ist diese primitive Einheit zerstört, so kann man einerseits Liturgie andererseits Drama unterscheiden« (str 354) Element dramatyczny jednak już tam był — obok elementu czegoś co można nazwać sacer ludus (wyścigi zawody gry itd) a co stanowiło nie tylko rozrywkę ale i akt magii mający zapewne zysk szczęście, powodzenie itp Produkcje tancerzy, aktorów, zapasników, recytatorów, śpiewaków, muzykantów itd znały wedle świadectwa źródeł dzimijskich i buddyjskich już ostatnie wieki przed Chr (str 360/361).

Zdaniem Gondy prawdziwy dramat sanskrycki, znany nam z zabytków, tkwi korzeniami w owych ceremoniach rytualno-magicznych i wykazanie tego właśnie jest prawdziwym celem



jego pracy. Jako dowody słuszności swego zdania przytacza następujące fakty: 1) po raz pierwszy odgrywano sztuki w czasie świąt, np. wiosennych, przy czym nieraz treść lub jądro sztuki odpowiada charakterowi święta, a jej nowość też posiada znaczenie magiczne, mianowicie ma wpłynąć na »odnowienie« przyrody (str. 362—366); 2) *pūrvaraṅga*, pierwotnie znacznie dłuższe, obejmowało śpiew, taniec, muzykę, a nadto m. i. wystawianie chóragwi Indry, połączone z odpowiednio skomplikowanym ceremoniałem i oczywiście mające też zapewnić powodzenie (por. europejski maj, majenie), oraz *nāṇḍī* (modlitwę o) błogosławieństwo, wiążące się bez wątpienia ze stałym błogosławieństwem końcowym (str. 366—379); 3) w samych już sztukach uderzają takie szczególności, jak *niejednokrotne dokonywanie ceremonii rytualnych z drzewami dla wywołania ich zakwitnięcia itp.*, bawienie się piłką, a z pewnością huśtanie się, nadto bodaj i sławienie przyrody wierszami (str. 382—395); 4) godne uwagi są pewne cechy osób występujących w dramacie, mianowicie: a) żarłoczność *vidūsaki*, mająca niewątpliwie zapewnić magicznie pomyślność, zdrowie i urodzaj; jego wesołość apotropaiczna, zaznaczona prawdopodobnie już w nazwie (G. odrzuca interpretację *Windisch* a 'Raisonneur' i *Lévi* ego 'corrupteur' = 'entremetteur', a przyjmuje *Pischlowską*: 'Schlechtmacher, Tadler, Verspötter', dodając: 'Schimpfer' i przypominając, że *Keith* też pojmował ją jako: 'given to abuse'), oraz jego postać szkaradna (karłowaty, garbaty, kulawy, łysy, z wystającymi zębami itd.) i wygląd zaniedbany, budzące wesołość, ale zarazem i broniące przed zawiścią i demonami nie tylko jego samego, lecz i otoczenie ('apotropaischer Phthonoswehrer', 416) (str. 395—416); b) wcielenie autorytetu i władzy nadnaturalnej w osobie króla, stanowiącej stałą rezerwuarną potęgę magiczną, wciąż na nowo napełniany używaniem wonności i kwiatów, muzyką, smarowaniem maściami itd., także sławieniem czynów dokonanych, nie tylko zabawiany, ale zarazem magicznie wzmacniany produkcjami bardów, atletów i nałów (str. 417—427); 5) samo odgrywanie sztuk przedstawiających czyny i przeżycia bohaterów, wielkich postaci przeszłości, wypływało z pewnością nie tylko z tradycji artystycznej i tendencji estetycznych, ale miało też wywrzeć dobroczynny wpływ na przyrodę i ludzi (str. 429—433); 6) tzw. »czynności (akty) zakazane«, tj. to, czego wedle przepisów sztuki aktorskiej indyjskiej nie wolno przedstawiać na scenie (walka, utrata władzy, śmierć, obalenie miasta, zabójstwo, przekleństwo, ślub, sen, całowanie i ściskanie się, jedzenie itd.) tłumaczą się też wierzeniami magicznymi (str. 434—435); 7) nazwy przedstawienia (*prayōga*) i jego celu (*siddhi* 'sukces, powodzenie'), którego realizację mogą ułatwić widzowie (*sādhaka*), są niewątpliwie znamienne, skoro i *prayōga* (m. i. 'stosowanie, używanie, praktyka', także o zaklęciach), i *siddhi* (także 'właściwości nadnaturalne, cudowne'

i 'owoc praktyki magicznej'), i *sādhaka* ('stosujący *sādhana* czyli praktyki magiczne'), to terminy charakterystyczne dla magii, a Bharata zestawia dramat z ofiarą i ceremonią odpędzającą zło oraz podaje, jak widzowie mogą dopomóc lub prze-zkładać realizacji celu przedstawienia swoim zachowaniem się, więc klaskaniem w ręce itp lub krzykami itd. (cf. *favere linguis*; str. 435—441); 8) dramatyzacje legendy o Kṛṣṇie, jak Gōpālakēlicandrikā i Gita-gōvinda Jayadēvy — co prawda obie późno (pierwsza daty bliżej nieznanej, druga dopiero z w. XII) — mają wyraźny cel religijny lub magiczny obok wysokiej wartości estetycznej (str. 442—448), co przypomina stosunki i w dawnej Grecji, i w średniowiecznej Europie, i w Chinach (str. 448—452).

Cala ta rozprawa, oparta na starannie zebranych materiale, przede wszystkim indyjskim, ale także i porównawczym, godna jest przemyslenia. Choć G o n d a nieraz bez wątpienia zbyt gorliwie się doszukuje magii w dramacie indyjskim (por. słowa G a w r o Ń -skiego o przecenianiu »doniosłości własnych odkryć« na str. 6/7), zasadnicza teza jednak wydaje się słuszną. Przy tym sam G o n d a zaznacza na początku, iż zdaje sobie sprawę, »daß die Entstehung des indischen Dramas sich nicht greifen und festlegen, sondern sich nur mittels einer Theorie in Hauptlinien annähernd deutlich machen laßt, und daß dabei viel Raum ist für subjektive Abschätzung der Argumente« (str. 331). Konczy zaś tak: »Ich habe in dieser Abhandlung absichtlich bestimmte Gesichtspunkte beleuchtet, andere, deren Berechtigung ich nicht leugne, in den Schatten gestellt. Auch meiner Ansicht nach ist das klassische indische Drama ein kompliziertes Gebilde, das man nicht von ein oder zwei Faktoren ableiten darf. Wiewohl es seinen volkstümlichen Ursprung nicht verleugnet, die magisch-religiöse Bedeutung des Tanzes, des Festes, des Spieles noch zeigt und manche seiner Bestandteile, Motive, auftretenden Personen usw. uns diesen Charakter zu verraten scheinen, so muß man auch auf den Einfluß epischer Rezitationen usw. Rücksicht nehmen, darf anderseits aber nicht vergessen, daß die nicht-dramatische Literatur, die sich parallel mit dem Drama entwickelte, Einfluß ausgeübt hat, daß das Spielelement, der Nachahmungstrieb, die poetische Invention, die Dichtertradition usw. usw. ihre Rechte haben gelten lassen« (str. 453).

Dla nas w tym związku cenna jest ta praca i bezpośrednio — przez to, że wykazuje ścisły związek dramatu indyjskiego z elementami rodzimymi —, i pośrednio, bo poświadcza, że 1) do r. 1939 co najmniej nie wyszła żadna obszarniejsza monografia o dramacie indyjskim nowsza od Keitha (piszę ostrożnie »co najmniej«, ale ten terminus ad quem trzeba częściowo rozszerzyć do r. 1942, skoro autor cytuje w uwadze na str. 338 — jako roztrząsającą tenże problem w sposób podobny — 20-stronicową

rozprawkę W. Rubena pt. Über die Ursprünge des indischen Dramas, wydaną w Stambule w r. 1940, mianowicie zamieszczoną w Belleten 14—15); 2) z poglądami Keitha autor się częściowo zgadza mimo zastrzeżeń co do pewnych szczegółów.

Zo znaczną ulgą stwierdzam, że Gonda (mający już za sobą 4 inne prace indianistyczne, mnie niestety niedostępne), również nie tylko cytuje — wkrótce roku wojny, gdy przecie trudności wydawnicze chyba nie miały, lecz rosły — na każdej prawie stronie rozprawy przeznaczonej wszak i dla indianistów, po kilka zdań z dzieł innych, ale nieraz i całe ustępy (np. na str. 336, 337, 338—339, 340—341, 356—357, 358, 358 do 359, 368 itd.).

Toruń, w lipcu 1946

*Eugeniusz Stuszkiewicz*

## Wstęp

1. O kwestii wpływu, czy czegoś takiego, dramatu greckiego na indyjski ma się jakieś niejasne pojęcie w sferach humanistycznie wykształconych. Z doświadczenia osobistego wiem, że stanowi ona zazwyczaj przedmiot pierwszego i, pominąwszy czasem sprawę bajek indyjskich, jedynego pytania, jakim filolog klasyczny stara się wobec indianisty dowieść zainteresowania się Dalekim Wschodem. Nie od rzeczy przeto będzie raz tę sprawę wykształconemu czytelnikowi wyjaśnić, tj. zebrać i zaokrąglić poglądy, jakie na nią i na kwestie z nią związane posiada się dzisiaj w kołach badaczy zawodowych. Filologów klasycznych informuje o rzeczy znany szeroko historyk literatury greckiej W. Christ, w zdaniu stwierdzającym jędrnie, że twórcami sztuki dramatycznej są jedynie Grecy starożytni, od nich dopiero nauczyły się jej Indie: świadkiem Windisch, indianista z fachu<sup>1</sup>. Zdanie to przede wszystkim zdumiewa swą treścią, powtórze zaś wystawia przedstawicielowi filologii klasycznej niekoniecznie pochlebne świadectwo przedmiotowości w wyborze przytaczanych źródeł i sposobie posługiwania się nimi. Bo pomijam już okoliczność, że należało się powołać nie tyle na luźną rozprawę, co na monograficzne opracowanie całości przedmiotu, tj. znakomite dzieło Léviiego o teatrze indyjskim<sup>2</sup>; pomijam także fakt, że poza Windischem wypadło może pociągnąć do złożenia świadectwa wielu innych fachowców, którzy w tej sprawie głos zabierali i prawie bez wyjątku, o ile zaś stanowisko swoje uza-

---

<sup>1</sup> Geschichte der griechischen Litteratur<sup>4</sup>, 196 (§ 138) i uw. Tak samo już w 1 wydaniu z r. 1889 (str. 141, § 125 i uw. 2). Poza tym ob. niżej uw. 3 na str. 2.

<sup>2</sup> Le Théâtre indien (1890).

sadniali; to — nota bene! — bez wyjątku, z najlepszymi znawcami dramatu indyjskiego na czele, ópowiedzieli się przeciwko podniesionemu przypuszczeniu; ale przecie i sam Windisch, w przytoczonej przez Christa pracy, nie próbował nawet dowodzić twierdzenia, jakoby dramat indyjski pochodził od greckiego. Że tak być nie może, o tym wie każdy student filologii indyjskiej. Windisch stara się tylko wykazać, że w pewnym okresie rozwoju dramatu indyjskiego wpłynął nań w pewnej mierze dramat grecki (ściślej biorąc, komedia nowoattycka), niezbyt zresztą silnie, skoro wpływy te — jedynym ich dowodem analogia! — widać zdaniem Windischa, wyraźniej, w jednym tylko dramacie jednego autora: następni (o poprzednich jeszcze podówczas nie wiedziano) już się z nich dosyć mocno otrząsnęli. Warto też podnieść, że w trzy lata po rozprawie swojej, o której mowa, wystąpił tenże sam Windisch z obszernym artykułem, którego celem było *»auch der anderen Seite gerecht zu werden und den Zusammenhang des indischen Dramas mit den einheimischen Ursprüngen desselben in einigen Punkten nachzuweisen«*<sup>1</sup>. Czynił to zaś, powołując się znowu na ten sam dramat, który w rozprawie o wpływie greckim służył mu za dowód, *»daß die Ausbildung des indischen Dramas nicht ohne diesen griechischen Einfluß erfolgt ist.«*<sup>2</sup> Myślę, że gdyby czytelnikom podręcznika Christa znane były już te czysto formalne okoliczności, to wystarczyłyby one najzupełniej, ażeby zachwiać ich wiarę w uprawnienie autora do postawienia tak apodyktycznego twierdzenia, jakie mu się wymknęło i wciąż wymyka w nowych wydaniach<sup>3</sup>. Na tym niech

<sup>1</sup> Über das Drama Mṛcchakatikā und die Kṛṣṇalegende (BSGW, XXXVII, 1885; 439—479), 439.

<sup>2</sup> Ibid. 439.

<sup>3</sup> Tak więc w wydaniu *»ószym czytamy znow dosłownie: »Für die Inder weist den Einfluß der Griechen nach E. Windisch, Der griechische Einfluß im indischen Drama, Berl. 1882. Bezeichnend ist, daß auch in dem indischen Drama zwei Dialekte, Sanskrit und Prakrit, angewandt sind.«* (I, 1912, 255, uw. 5; to samo oczywiście w wydaniu piątym z r. 1908, ob. I, 243—244 i uw. 1). O ilez sumienniej i sprawiedliwiej przedstawiono to zagadnienie niewiele później w encyklopedii wiedzy klasycznej, w artykule Weckera, który powołując się na trzy prace Lüdersa, wydane w r. 1911 (zatem przed ukazaniem się owego I t. 6 wydania Christa!) pisał: *»Die Herleitung von der attischen*

będzie koniec uwagom o wzmiance u Christa. I  
wynikła bynajmniej stąd, aby można do niej przy-  
znać znaczenie, ale jedynie stąd, że podręcznik ów jest  
wszechwładny i przyczynia się do szerzenia błęd-  
nych mówią inne, nie wiem; znane mi, milczą. Ten sa-  
mowolny błąd, jakoby dramat grecki w tej czy innej  
nie to wpływać na rozwój dramatu indyjskiego, już  
taką, czy pod inną postacią istniejącego, ale jakoby  
wprost i dopiero, początek swój wziął z Grecji, le-  
żący w wywodach Reicha w znanej książce o mimach greckich<sup>1</sup>.  
Wywody te przedstawione zostały z takim sumptem erudycji —  
aczkolwiek najzupełniej jednostronnej — i z takim nakładem błyskotliwie  
dobranych argumentów (tylko pro!), że chociaż, o ile wiem, szcze-  
gółowym ich rozbiorem nie zajął się dotąd żaden filolog indyjski,

---

Komödie (E. Windisch....) erscheint unmöglich, wie H. Luders  
aus den bei der zweiten Turfanexpedition gefundenen Palmblatt-  
fragmenten vorklassischer buddhistischer Dramen feststellt ...  
(Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie...., IX, 1916, 1315).  
Dodaje też nieco dalej: »Die Entwicklungsstufen des indischen  
Dramas vom Tanz und Pantomimus (H. Jacobi, Int. Mon.-Schr.  
VII, 1913, 653 ff.) bis zur Kunst Kālidāsa sind ohne griechischen  
Einfluß unerklärbar (vgl. noch Sylv. Lévi, Le Théâtre indien,  
Paris 1890, 343—366, B. Keith, ZDMG 1910, 535 ff.)«. Jest to  
tym znamiennejsze, że zaraz z następnego zdania widać, iż hipo-  
teza Reicha, dotycząca wpływu mimu greckiego na Wschód  
(ale Wecker pisze tylko o Wschodzie w ogóle, nie o Indiach)  
mimo energicznego sprzeciwu Pischla dosyć mu się uśmiecha.  
Dopiero w wydaniu najnowszym tej części kolekcji Handbuch  
der Altertumswissenschaft, opracowanym przez W. Schmida  
i O. Stahlina, a datującym się z r. 1929, przerobiono grun-  
townie cały ustęp o początkach dramatu greckiego (ob. str. 629  
nn.), usuwając m. i. i. ową, apodyktyczną, wzmiankę o wpływie  
greckim na Indie; prymat Grecji ograniczono tu już do kręgu  
kultury śródziemnomorskiej (ob. str. 630). Już też i filologowie  
klasycyści piszą o wymienionym tu w nast. uw. dziele Reicha  
z zastrzeżeniami (»Umfassendste, aber mit Vorsicht zu benützende  
Darstellung von H. Reich....; ibid. 653, uw. 2). Ale to dopiero  
po 40 latach, choć Lévi zbił pogląd Windischa już w r. 1890.  
Nawiasem mówiąc znam uczonych filologów, i to wybitnych  
(nomina sunt odiosa), którzy jednak nadal wierzą we wpływ dra-  
matu greckiego na powstanie (!) indyjskiego. Praca niniejsza więc  
nie straciła aktualności.

<sup>1</sup> Der Mimus (1903).

to przecie ten i ów, w luźnie rzuconej wzmiance, przyznał, że choć są one za pośpieszne i za ogólne, jednak wprowadzają sprawę na nowe tory i dają do myślenia<sup>1</sup>. Zastanowię się nad nimi obszerniej w drugiej części. Tu tylko zaznaczę, że o monopolowych uroszczeniach do pochodzenia dramatu w ogóle mowy nie ma, że więc poniżej rozpatrzmy całą sporną kwestię w tej zwężonej postaci, jaka jedynie wchodzi w rachubę; ażeby się zaś uwypukliła i wystąpiła wyraźniej, przedstawimy ją na tym tle, na którym jedynie stawiana być powinna, to jest na tle początku i rozwoju dramatu indyjskiego.

## 1. Początki i rozwój dramatu indyjskiego

2. A więc początki dramatu w Indiach. Ale tutaj odrazu szkopol. Bo jeżeli wyraz 'początki' weźmiemy w znaczeniu granicy, od której poczyną się nieprzerwany ciąg autentycznych zabytków dramatu literackiego, to po pierwsze granica ta leży bardzo wysoko ku nam, bo na przelomie pierwszego i drugiego stulecia po Chr., po wtóre zaś utwory, które się do niej odnieść dadzą, nie mają żadnych cech początkowych, są to już dramaty, stojące — jeśli pominąć pewne dość drobne szczegóły — na tej wyżynie technicznej, do jakiej w ogóle dramaturgia indyjska doszła. I to dzisiaj tak się sprawa przedstawia. Bo w czasie kiedy pisał Windisch (r. 1882), a nawet osiem lat później, kiedy Lévi wydał podstawową do dziś dnia książkę o teatrze indyjskim, można się było z jaką taką pewnością cofnąć tylko do VII i VI wieku po Chr., kiedy, zdawało się, żyli twórcy wielkich dramatów klasycznych. Nieokreślony przeciąg czasu, o jaki się jeszcze wstecz posuwał Windisch z dramatem *Mṛcchakatika*, pozwalał mu wprawdzie złagodzić bezpośrednią trudność, jaką sprawiała luka między okresem, kiedy wpływ grecki w ogóle mógł wchodzić w rachubę, a najstarszymi zabytkami literackimi teatru indyjskiego, ale w ni-

<sup>1</sup> Tak np. Lüders pisał w r. 1904: „Die vielbehandelte Frage der Beeinflussung des indischen Theaters durch die Griechen ist durch die Untersuchung von Reich in ein neues Licht gerückt worden und die Möglichkeit oder vielmehr Wahrscheinlichkeit eines Zusammenhangs zwischen dem indischen Drama und dem antiken Mimus läßt sich kaum mehr in Abrede stellen.“ (ZDMG LVIII, 868). Ob. też Müller-Hess, *Die Entstehung des indischen Dramas* (Rektoratsrede, 1916, 17—20).

czym nie umniejszał drugiej trudności, że zabytki te są już utworami stojącymi na szczycie rozwoju technicznego i wartości artystycznej. Czyż więc z kolei ten fakt tak późnego pojawienia się gotowych dramatów w literaturze sanskryckiej i to od razu w doskonałej formie, nie powinien wzbudzić nieufności co do rodzimego pochodzenia teatru indyjskiego? Nie, bynajmniej. Jest to fakt z szeregu tych, które w oczach historyka literatury indyjskiej są zupełnie naturalne i zrozumiałe, chociaż kolegom jego okeydentalistom wydawało się mogą trochę dziwne. Nie brak zresztą podobnych zjawisk w innych literaturach; przypomnijmy pojawienie się epopei homerowych na progu piśmiennictwa greckiego. Ale indyjanista nie potrzebuje powoływać się na odległe analogie. Trzeba wiedzieć, że jedną z głównych cech umysłowości indyjskiej jest najzupełniejszy brak zrozumienia pojęcia rozwoju. W zastosowaniu do literatury objawiła się ta właściwość w patrzeniu na nią wyłącznie pod kątem widzenia doskonałości. Z chwilą kiedy rozwój jakiej gałęzi wiedzy czy literatury pięknej doszedł do pewnego stopnia doskonałości, wszystkie stopnie poprzedzające popadały, zasadniczo biorąc, w zupełne zapomnienie; z tą chwilą wyciągały ręce po panowanie zastój i scholastyka. Klasycznym przykładem jest tu nauka gramatyczna. Wiadomo, że wynieśli ją Indusi na wyzyny niezwykle, do jakich w przybliżeniu nie sięgają produkty grecko-rzymskie, a nawet arabskie. Otóż historia sztuki gramatycznej w Indiach zaczyna się dopiero od owego szczytu i jest właściwie, ogółem biorąc, historią komentarzy do najdoskonalszego z dzieł gramatycznych sanskryckich, słynnej gramatyki Pāṇiniego z IV w. prz. Chr., jak się zazwyczaj przyjmuje, zdaje się jednak, starszej. Z poprzedników Pāṇiniego dochowały się tylko nieliczne ułamki, czy to jako cytaty w jego własnym dziele, czy też dzięki wcieleniu ich w zakres studium teologicznego. Zupełnie podobnie ma się rzecz np. z tzw. epopeją dworską albo artystyczną. Do końca wieku XIX znaliśmy jej historię, poczynając dopiero od szczytu, jaki osiągnęła kilkaset lat po Chr. w utworach Kālidāsy. Dopiero niedawno, w r. 1892 i 1907 (1910), wyszły na jaw dwie epopeje autora wcześniejszego o paręset lat, znowu dochowane (i to prawie że poza obrębem tradycji klasycznej) tylko dzięki temu, że będąc utworami buddyjskimi, przepisywane były nie dlatego, że mają bardzo wysoką wartość artystyczną, ale dlatego, że mogły służyć zbudowaniu wiernych. Wydawca jednej z nich



doniosłość własnych odkryć — doszukiwać się źródła dramatu literackiego zbyt wyłącznie to w tym, to w innym kierunku. Że jednak racji przeważnie żadnemu odmówić nie można, bo dowody mniej lub więcej silnie przytacza każdy, więc trudność polega nie na zdecydowaniu się na wybór tej lub owej teorii, ale na połączeniu faktycznych danych w logiczną całość, o ile się to oczywiście da uczynić. Pokaże się, że źródło dramatu indyjskiego było, ogółem biorąc, dwojakie. Zmierzając do wykazania tego faktu dam przeto zarys początków i rozwoju sztuki teatralnej indyjskiej, jakiego Lévi jeszcze dać nie mógł (inaczej wolalbym wprost do niego odesłać), jakiego zaś po nim — o ile wiem — nikt nie dał<sup>1</sup>. Będzie on nie tylko wygodnym tłem dla oświecenia sprawy wpływów greckich, ale przyda się może także czytelnikowi, interesującemu się sztuką teatralną w ogóle i początkami dramatu.

3. Zaczniemy od tego, co o pochodzeniu dramatu swego mówią sami Indusi, teoretycy sztuki teatralnej. Potem przejdziemy do badań europejskich. Ażeby jednak cały wywód nie wisiał w powietrzu, dobrze będzie poprzedzić go kilku słowami o tym, jak wygląda dramat indyjski, jako utwór literacki, w klasycznej swojej formie, której najlepszymi przedstawicielami są taka Śakuntalā (autor Kālidāsa), albo taki Wózek gliniany (Mṛcchakatika, autor Śūdraka). Więc naprzód, sprawa formalna, podział na akty. Jak słusznie powiada Lévi, akty *ne sont pas des divisions factices; ils répondent exactement aux sections naturelles de l'action*<sup>2</sup>. Zależną od tego jest ich ilość. W dramacie typowym — bo teoretycy wyróżniają wiele rodzajów dramatu — bywa ich nie mniej niż pięć, ale i więcej: siedem, dziewięć. Zresztą może być mniej, są nawet jednoaktówki. Akty równe są dniom (lub częściom dnia), pomiędzy nimi wypada noc, ale i dłuższy przeciąg czasu, nawet szereg lat. *Przed pierwszym aktem modlitwa*

<sup>1</sup> Dał go dopiero później — tj. po napisaniu tej pracy przez prof. Gawrońskiego — w postaci zwięzłej St. Konow na str. 37—39, 42—48 dzieła *Das indische Drama* (1920) i M. Winternitz w III t. (str. 160—166) swej *Geschichte der indischen Litteratur* (1922), a w obszerniejszej A. B. Keith w dziele *The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice* (1924)

<sup>2</sup> Op. c. 347.

i rodzaj prologu, w którym dyrektor trupy z żoną swoją, z zawodu oczywiście aktorką, albo też z pomocnikiem, w prywatnej, domowej rozmowie, zaznajamia poniekąd widzów z mającą się grać sztuką. Pomiędzy aktami krótkie antrakty z podrzędnymi rolami, mające na celu wypełnić luki w toku akcji, powiadomić widza o tym, co tymczasem zająć mogło, a czego zwyczaj i teoria na scenę wprowadzać nie pozwala, np. bitwa albo niektóre funkcje prywatne czy domowe. Antrakty te nie są zresztą konieczne; Śūdraka, który wśród wszystkich pisarzy indyjskich miał niezaprzeczenie największy nerw sceniczny obchodzi się bez nich doskonale. Kończy sztukę rodzaj modlitwy, prośby o błogosławieństwo, pomyślność itd. Oczywiście poetyka indyjska jest nieskończenie drobiazgowsza, niżby na podstawie powyższego szkicu sądzić można. Poeci, na ogół, stosują się do jej przepisów, przede wszystkim późniejsi. Dalej, dialog toczy się w prozie, zwykle bardzo prostej, ale przeplatanej gęsto zwrotkami, podkreślającymi momenty liryczne. Zwrotki te jedne się deklamuje, inne śpiewa, nawet z tańcami. Wreszcie język nie jest jednolity: po sanskrycku mówią tylko osoby warstw wyższych i wykształconych (z zasady mężczyźni), reszta figur posługuje się w prozie i wierszach gwarami ludowymi czyli prakrytami, oczywiście literacko wyrobionymi. Dodajmy, że stałą figurą w dramacie, o ile się on nie opiera na wątkach epicznych (wyjątki bardzo rzadkie, mają zawsze powód szczególny), jest osoba wesoła, budząca śmiech i figura komiczna, ale ani błazen, ani komik zawodowy. Poza tym pewną rolę gra orkiestra, samej zaś akcji towarzyszą często tańce ze śpiewami, ciągnące się nawet przez cały akt, jak w jednym z najlepszych dramatów zachowanych, gdzie w dodatku tańczy sam główny bohater. Ten mieszany charakter dramatu indyjskiego jest może najwybitniejszą jego cechą; *nṛtyagītarāḍyaṃ nāṭyam* tzn. 'sztuka teatralna jest połączeniem tańca, śpiewu i deklamacji', powiada potoczne określenie. Charakter, jak podnosi Hillebrandt<sup>1</sup>, wyraźnie melodramatyczny. Jako typ, jest *dramat indyjski od greckiego i naszego najzupełniej różny*. Przypomina raczej, jak trafnie zauważono, (Grosset, Gray

<sup>1</sup> Über die Anfänge des indischen Dramas (SBayA 1914; odb., s. 14).

i inni)<sup>1</sup>, operę lub operetkę. Treścią wreszcie zbliżony jest stosunkowo najwięcej do dramatu romantycznego (Huizinga)<sup>2</sup>.

Znaczenie tych właściwości dramatu indyjskiego znalazło też oddźwięk w legendzie, którą sami Indusi osłonili jego początki. Przypisując dramatowi pochodzenie boskie, jak całemu szeregowi innych sztuk i nauk, wywiedli go w prostej linii od pierwszego przedstawienia, które zarządził w niebie sam Brahmā, na prośbę bogów z Indrą na czele, szukających rozrywki popularnej (ważny rys!), dostępnej wszystkim kastom, także najniższej, śūdrów. Inszenizował widowisko, z polecenia Stwórcy, św. Bhārata, którego obszerne dzieło, traktujące o teatrze i o dramaturgii, zachowało się aż do naszych czasów i zostało wydane w Bombaju pod koniec zeszłego stulecia<sup>3</sup>. Dopomogli mu do stworzenia doskonałej całości najwyżsi bogowie, Śiva, przez to, że wynalazł dziki taniec *tāṇḍara*, którego nauczył ludzi Bhārata; Pārvati, małżonka groźnego boga, przez to, że kreowała łagodny i wdzięczny taniec *tāsya*; a wreszcie Viṣṇu, przez to, że za pośrednictwem pasterek, stanowiących orszak jego we wcieleniu, które miał na ziemi jako Kṛṣṇa, taniec *tāsya* rozszedł się po tym świecie. W ten sposób dostał się dramat z nieba na ziemię. Jeżeli zaś przytoczyłem (w dużym skróceniu) tę legendę o pochodzeniu jego, to nie stało się to bez powodu. »La critique européenne ne saurait s'en contenter«, powiada z najoczywistszą racją Lévi (str. 249), ale przecie okaza się, że chociaż w formie legendarnej, niemniej jednak znajdują się w tym opowiadaniu ślady prawie wszystkich składników źródłowych dramatu indyjskiego, jakie powiodło się wykryć uczonym europejskim, nie myślącym zupełnie o prowa-

<sup>1</sup> Grosset, Contribution à l'étude de la musique hindoue (1888), 13 (cytuje wedle artykułu Hillebrandta, s. 14): — Gray, artykuł o dramacie w ERE (IV, 1911; zwł. 870).

<sup>2</sup> Autor miał tu na myśli niewątpliwie takie słowa Huizingi (De Vidūsaka in het indisch tooneel, 1897; 85): »Hoe verschilt ook de algemeene geest van het indische drama van dien van het grieksche en het westersche! Veel nauwer dan aan de laatsten is hij verwant aan den geest van den modernen roman, vooral dien uit de echte romantiek«. Co prawda Huizinga mówi tu o podobieństwie do powieści romantycznej, nie do dramatu. Widocznie prof. Gawroński pisał to z pamięci.

<sup>3</sup> Jako t. 42 kolekcji Kāvya-mālā (1894).

dzeniu swych badań pod hasłem zgody z legendarną tradycją. Ta zgoda to fakt bardzo ciekawy, i zadziwia trochę, że nie zwrócił na nią uwagi Lévi, bo mógł już zwrócić, chociaż mniej łatwo, niż my dziś-iaj.

Przejdźmy więc z kolei do badań europejskich.

4. Z wielu względów należałoby zacząć od dochodzeń, kładących szczególny nacisk na ludowe początki dramatu indyjskiego. Ponieważ jednak ze sprawą tą wiąże się szereg innych kwestii, przeto wolę postawić na pierwszym miejscu badania, które główną uwagę skupiły na momentach, dowodzących związku z kultem religijnym. Zaznaczę tylko od razu, że nie można podawać w wątpliwość faktu, iż aktorami byli zawsze członkowie kast niskich, cieszący się opinią konduity bardzo rozwiązłej, ani też, że zanim dramat indyjski otrzymał klasyczną formę literacką, był rozrywką ludową, popularną.

Ślady pochodzenia religijnego, obrzędowego, są w dramacie indyjskim bardzo wyraźne, i to zostawił je kult obu głównych bogów, Śivy (*Śiva-*) i Viṣṇu, którzy już na długo przed naszą erą podzielili między siebie władzę nad uczuciami Indusów, ażeby ją z biegiem czasu, odrzucając innych rywali, wzmocnić i po dzień dzisiejszy zatrzymać. Śiva pełni nad dramatem rolę wielkiego protektora. Owa prośba o błogosławieństwo, rozpoczynająca dramat, tzw. *nāṇḍī*, skierowana jest prawie zawsze do niego. Widzieliśmy już, że Śiva i małżonka jego sami holdują tańcom. Jest to bez wątpienia rys stary, wcale nie dorobiony ad hoc przez twórców legendy o pochodzeniu dramatu, zastosowany tylko przez nich. Dowody na tańczenie bogów zbiera z najstarszych źródeł uczony wiedeński, Schroeder, w książce, o której będzie jeszcze sposobność pomówić. Nas tu jednak więcej zainteresuje fakt, że i na odwrót, śpiew i taniec przyjmował Śiva, jako należny sobie hold. Niektóre sekty śiwaickie wprost przepisują je, jako obowiązkową formę kultu. Wreszcie, co jest już krokiem dalej, ale i nas o krok dalej prowadzi, na cześć wielkiego boga odbywały się i wciąż jeszcze odbywają misteria (tzw. *yūtiā*). O nich jednak niżej, szczególnie ściśle bowiem wiążą się one z osobą potężnego rywala Śivy, boga Viṣṇu, do którego z kolei przechodzę. Viṣṇu cieszy się wielkimi względami autorów indyjskich. We wcieleniach swoich, prawda, że głównie jako Rāma, którego osoba jest postacią epiczną i winna być rozpatrywana

osobno, ale także nie rzadko jako Kṛṣṇa, dostarcza on obficie tematów poetom dramatycznym. Okoliczność ta zasługuje na uwagę tym bardziej, że w czasie, z którego pochodzą dawniejsze dramaty, wśród pisarzy warstw wykształconych przeważał śiwaizm. Fakt ten przechował niewątpliwie rys dawniejszy, świadczący o bardzo starym związku osnowy dramatycznej z osobą Viṣṇu. Tutaj przede wszystkim podnieść należy istnienie misteriów, których główną figurą jest Viṣṇu-Kṛṣṇa. Kṛṣṇa, znany nam już z jednego z najstarszych upaniśadów jako Kṛṣṇa Dēvaki-putra (Chāndōgya Upaniśad 3, 17, 6 metronymicon, *putra* = 'syn'; Dēvaki jest i w późniejszych legendach ziemską matką boga), był pierwotnie według wszelkiego, bardzo wielkiego prawdopodobieństwa, reformatorem religijnym, który (jak tyłu innych, przede wszystkim Buddha) wyszedł z łona szlachty. Forma religii, jaka od niego poszła — nazywamy ją krisznaizmem — była, jak przypuszcza uczony tubiński, Garbe „von Haus aus eine ethische Kṣatriya-Religion”<sup>1</sup>. Epopeja ludowa, Mahābhārata, która powstawała w ciągu stuleci, ukazuje nam osobę jego w trakcie przemiany z człowieka, rycerskiego księcia, w najwyższego boga. Kiedy się to stało, jak znowu z wielkim prawdopodobieństwem przypuszcza Garbe<sup>2</sup>, przeniesiono na niego wierzenia ludowe, natury mitologicznej, które uczyniły zeń najpopularniejszą może figurą panteonu indyjskiego, ułożywszy się w dwie wielkie grupy, legendę o zabiciu złego stryja Kamsy (*Kamisa-*) i legendę o miłosnych igraszkach z młodymi pasterkami w czasie kiedy młody Kṛṣṇa sam był pasterzem<sup>3</sup>. Śpiew i tańce przyłgnęły zwłaszcza do tego drugiego cyklu, stwarzając wiecznie nowy temat misteriów bengalskich, dziś równie popularnych jak niegdyś. Po szczególności odsyłam do monografii, którą dał o nich uczony Bengalczyk lat temu trzydzieści parę, charakteryzując je jako ludowe przedstawienia operowe<sup>4</sup>. Sam wyraz *yātrā* znaczy dosłownie

<sup>1</sup> R. Garbe, *Die Bhagavadgītā* (1905), 24.

<sup>2</sup> *Ibid.* 35—37, zwł. 37.

<sup>3</sup> Ob. cytowany wyżej w uw. 1 na s. 2 artykuł Windisch’a, 440—441.

<sup>4</sup> Ob. cały rozdział I („Die Yātrās oder die Volksschauspiele Bengalens”; str. 1—56) pracy: Nisikānta Chattopādhyāya, *Indische Essays* (1883). Wyszła ona nieco wcześniej (1882) w opracowaniu angielskim (*The Yātrās, or the Popular Dramas of Bengal*).

'pochód, procesja (tutaj scil. na cześć bóstwa)'. Polski wyraz 'obchód' odpowie najlepiej etymologii i późniejszemu znaczeniu. Odbywają się te przedstawienia przy świątyniach, w sali gdzie zwykle tańczą bajadery. Treść ich stanowią szczególnie legendy krsznaickie, ale i inne, epiczne na przykład; także Śiwa dostarcza wątków. Szczęśliwym trafem mamy świadectwo, że istniały one mniej więcej w takiej samej formie już w XII w. po Chr. Z tego czasu zostawił nam poeta bengalski Jayadēva, wielki poprzednik głośnego dzisiaj ziomka swego R. Tagora, wspaniałe utwór napół dramatyczny p. t. *Gitagōvinda* (Pasterz rozśpiewany), będący nie czym innym, jak stylizacją literacką, w niezwykle pięknym sanskrycie, ludowych misteriów krsznaickich. *Gitagōvinda* jest to szereg scen monologicznych, na które składają się namiętne wybuchy liryczne trojga osób, Krępy, jego ziemskiej kochanki (zresztą wcielonej bogini-małżonki) i jej przyjaciółki. Określany jako dramat liryczny — Niemcy mówią *Singspiel* — przedstawia utwór ten co do formy o wiele wcześniejsze ogniwo w rozwoju dramatu indyjskiego, nizeli arcydzieła doby klasycznej, chociaż chronologicznie późniejszy jest od nich o kilkaset lat. Pozostaje to prawdą, nawet gdyby cykl miłosny legend krsznaickich był, jak przypuszcza Windisch<sup>1</sup>, późniejszy z dwóch, i gdyby nie było historycznie genetycznego związku między dramatem indyjskim, a tym właśnie tematem misteriów ludowych. Ale twierdzenie Windischa wypływa z chęci utorowania drogi innemu jego przypuszczeniu, że dramat indyjski rozwinął się z *epopei*<sup>2</sup>; na całej pełni utrzymać się ono nie da. Jeszcze dalej niż *Gitagōvinda* prowadzi nas, zdaniem moim, czwarty akt dramatu *Vikramōrvaśi*, którego autorem jest największy poeta indyjski, *Kālidāsa*, żyjący w V w. po Chr. *Legenda o Urvaśi* (Meluzyna indyjska) jest znanym wątkiem bajkowym, powszechnym na całej ziemi. Akt IV, szukanie zgubionej i odnalezienie przy pomocy jakiegoś znaku, jest również w bajkach na swoim miejscu. Rzecz też bardzo możliwa, że pisząc go, był *Kālidāsa* pod pewnym ubocznym wpływem podobnych bajek. Takim jest np. legenda XXX z buddyjskiego zbioru *Divyāvadāna*, w istocie nie żadna legenda, ale czysta bajka, dość nawet niezgrabnie, w paru

<sup>1</sup> Ob. tenże artykuł, str. 440—441, 447.

<sup>2</sup> *Ibid.* 441, 447. Także już w rozprawie z r. 1882, str. 10—11.

zdaniach, przyklecona do ramek buddyjskich. Mamy tu i syguet (*aṅgulimudrā*), służący do odnalezienia, i nawet skargi kochanka i zapytania pod adresem pszczołki, łabędzia itd., ujęte we wcale ładne zwrotki i już noszące znamię pewnej konwencjonalności literackiej. Wprowadzając zatem na scenę bajkę<sup>1</sup>, czerpalby Kālidāsa ze źródeł czysto indyjskich, a przy tym nie byłby nawet innowatorem, bo niczym innym jak bajką jest już dramat Avimāraka, którego autorem jest odnaleziony niedawno starszy poeta, Bhāsa. Ale akt IV *Urvaśi* tkwi jeszcze głębiej w gruncie indyjskim, i to w gruncie scenicznym. Jest w nim wpływ ważniejszy, niż przypuszczalnych bajek, i ton wydaje mi się już zupełnie niewątpliwym. Mam na myśli nie podniesione dotąd, o ile wiem, a olbrzymie podobieństwo między tym aktem IV *Urvaśi* a *Gitagōvindą*<sup>2</sup>. W obu wypadkach treścią monologów (N. B.!) są żalose skargi kochanków, narzekanie, rozpamiętywanie, wybuchy rozpacz i namiętności, wreszcie szczęśliwe zakończenie. Ton jest zupełnie ten sam. Tak samo w obu razach śpiewy czy tańce. Ze szczegółów uderza szczególnie jeden punkt styczny: zawodzący wykrzyk *hari hari* (*Gitagōvinda* III, 3 i nn.), któremu — dziwna rzecz — bardzo blisko odpowiada użyty przez Kālidāśę *hēlē hēlē* (Vikr. ed. Bollensen str. 59, przed zwrotką 87, ed. K. P. Parab<sup>3</sup>, Bombay 1897, *hēlē hēlē*, str. 98, przed zwrotką 24). Słowa zresztą jako wykrzyk nie używane. Trudno przypuścić związek z *arē, rē*, łatwo natomiast z imieniem Hari (= Kṛṣṇa), które tak często powtarza *Gitagōvinda*, i to właśnie w refrenach, jak powyższe *harihari*<sup>4</sup>. *Gitagōvinda* wywodzi się z misteriów krsznaickich. Otóż na wzór tych samych misteriów stworzył Kālidāsa akt IV dramatu *Vikramōrvaśi*. Zwrócił na to trafnie uwagę, w innym związku, już Bollensen w r. 1846<sup>4</sup>. Wywód ten poszedł jakoś w zapomnienie. Kālidāsa dostosował oczywiście

<sup>1</sup> Temat ten, tj. stosunek aktu IV *Vikramōrvaśi* do legendy XXX zbioru *Divyāvadāna*, opracował nieco później prof. Gawroński obszernie w *Notes sur les sources de quelques drames indiens* (1921), mian. na str. 18—32 rozdziału: *La genèse de l'acte IV de Vikramorvaśi*.

<sup>2</sup> Ob. znów owe *Notes*, s. 34—36.

<sup>3</sup> *Ibid.* 36.

<sup>4</sup> Ob. str. 507—508 jego wydania *Vikramōrvaśi*. Obszerny cytat stamtąd zresztą znaleźć można znów w *Notes*, s. 37.

wątek zapożyczony do innej fabuły, tzn. zmienił nazwiska, ale poza tym cały charakter pozostał ten sam. Tutaj, o ile dziś sądzić możemy, był poeta innowatorem zupełnym, tzn. ożywił i urozmaicił literacki schemat dramatu, sięgając do źródła, które na niższym stopniu życia umysłowego Indii było dalej niezmiennie. Że nowość nie znalazła naśladowców (nie wiemy o nich<sup>1</sup>, to wynika stąd, że tradycja schematu literackiego była już od wieków silnie zakorzeniona. Podobnie nie znalazł naśladowców Viśākha-datta<sup>1</sup>. Niemniej przynosi ta innowacja zaszczyt pomysłowości poety i dowodzi pośrednio, że misteria krsznaickie łatwo bardzo mogły stać się źródłem dramatu, skoro wystarczyły tak drobne zmiany, jak prawie mechaniczne przystosowanie do innej fabuły przez odmianę paru imion, ażebyśmy ich pod tą przejrzystą maską nie tylko, z wyjątkiem Bollensena, nie poznali, ale nawet, jak Windisch, przypuszczali poza nią Bog wie jaką podejrzaną helleńszczyznę.

Dalej wstecz prowadzi nas drugi cykl legend krsznaickich. Gramatyk Patañjali przytacza w swoim Wielkim Komentarzu (Mahābhāṣya) do dzieła Pāṇiniego, jako przykłady gramatyczne, szereg zdań, stwierdzających to jedno ponad wszelką wątpliwość, że istniały za jego czasów — w połowie II w. przed Chr. — jakieś trupy aktorskie, które przedstawiały czy deklamowały sceny z życia Kṛṣṇy, jak 'zabicie Kamsy' (Kamsavādha) i 'związanie Balęgo' (Balibandhana). W szczegóły<sup>2</sup> wolę się nie zapuszczać, bo mi się nie przedstawiają jasno, wydania zaś w tej chwili nie mam do rozporządzenia. Dodajmy wreszcie, że jak Śiva, tak i Viṣṇu-Kṛṣṇa jest sam zapamiętałym tancerzem. Taniec, któremu się oddawał w orszaku pasterek, nosi miano *rāsa*-(*maṇḍala*), w epopei także *hallīśa*. Ten drugi wyraz oznacza w późniejszej poetyce rodzaj jednoaktówki, w której jeden mężczyzna tańczy z kilku kobietami. »Gewiß hat diese Art von Schauspielen in der Kṛṣṇalegende ihren Ursprung« powiada Windisch w przytaczanym już kilkakrotnie artykule<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Autor dramatu Mudrārākṣasa, którego oś stanowi polityka.

<sup>2</sup> Ob. o nich krótko Lévi, op. c. 315, obszernie później Keith, op. c. 31—36 (wraz z bibliografią). Kilka słów o tym także w artykule Windischa (ob. tu uw. 1 na s. 2; s. 440), gdzie i odnośnik do Webersa.

<sup>3</sup> Ibid. 441.



5 Na związek dramatu z kultem krsznaickim naprowadza nas jeszcze jeden fakt, zupełnie odmienniej natury. Powiedziałem wyżej, że rola sanskrytu jest w dramacie indyjskim ograniczona. Panują w nim gwary ludowe średnio-indyjskie, tzw. prakryty. W fakcie tym nie należy bynajmniej szukać jakiegoś szczególnie realistycznego odzwierciedlenia stosunków rzeczywistych. Wielkim poetom doby klasycznej był realizm najzupełniej obcy. Przy całym swym istotnym i niepospolitym artyzmie, piszą oni językiem i stylem tak wyszukany, że nie dadzą o nim pojęcia ani Gorgora ani Marini, raczej już Lyly, z tą różnicą, że co tu razi nienaturalnością, tam — u najlepszych pisarzy — ma cechę swobodnego wirtuozostwa. Poeci sanskryccy przyjęli prakryt do swych dramatów dlatego, że był on już w dramacie z dawien dawna uświęcony. Zobaczmy jeszcze w toku rozprawy, jak się sprawa ta w szczegółach tłumaczy. Tu wystarczy powiedzieć, że narzeczem normalnym i najczęściej używanym w prozie jest tak zwana *śāurasēṇī*, tzn. gwara śūrasēṇśka, od kraju Śūrasenów (*Śūrasēnūḥ*) w środkowo-zachodnich Indiach. Otóż ta ziemia Śūrasenów i stolica jej Mathurā, nad rzeką Yamunā (dziś Jamna = Dżemna, równoległa do Gangesu, do którego wpada niedaleko Allahabadu) słynęły zawsze w Indiach jako ognisko kultu Viṣṇu. Przypadkowo mamy na to także świadectwo postronne, greckie, z końca IV w. przed Chr. Złożył je Megasthenes, ambasador Seleukosa-Nikatora na dworze potężnego Czandragupty (Candragupta). Wnioskował stąd już Lassen, jeden z najpierwszych i najuczeńszych znawców Indii, profesor w Bonn (ale Norweg), o związku dramatu indyjskiego z ludowymi przedstawieniami krsznaickimi<sup>1</sup>. Wniosek jest zupełnie naturalny i słuszny. Późniejsze badania, w które tu wchodzić nie mogę, potwierdziły go w niektórych szczegółach i dziś trudno o tej prawdzie wątpić<sup>2</sup>. Analogicznym zaś i niemniej ważnym jest drugi fakt podobny, a mianowicie, że późniejsza forma gwary śūrasēṇśkiej tzw. braj-

<sup>1</sup> *Indische Alterthumskunde* II<sup>2</sup> (1874), 512 (tamże w uw. 3 i cytat z Ariana Ind. VIII, 5 o kulcie Kṛṣṇy; ob. także Lévi, op. c. 337, oraz Windisch, *Über das Drama Mṛcchakatikā*..., 448).

<sup>2</sup> Zacytować można choćby ów drugi artykuł Windischa z r. 1885. Wkrótce po prof. Gawrońskim pisał podobnie o tym i Winternitz (*Geschichte der indischen Litteratur* III (1922), 162—163; ob. też tam bibliografię w uw. 3).

bhāṣā (*bhāṣā* 'język'), utrwaliła się jako rodzaj tradycyjnego czy świętego — już martwego — języka u średniowiecznych poetów krsznaickich i dziś jeszcze używa się w dramatach hinduistańskich, a nawet we wspomnianych yātrā'ch, daleko w Bengalu<sup>1</sup>.

Wszystkie te dane razem dowodzą niewątpliwie genetycznego związku dramatu literackiego z jakiegoś rodzaju misteriami ludowymi, przy czym misteria były wcześniejsze, dramat późniejszy. Na tym jednak dowody związku dramatu z kultem się nie kończą. Idźmy dalej.

6. Ślady pewnego rodzaju sztuki dramatycznej, bardzo pierwotnej, ale przecie ujętej już w formę literacką, doszukiwano się (i — zdaniem moim — do-zukano) już w najdawniejszym okresie literatury indyjskiej, wedyjskim, i to już w najstarszej Wedzie, Rygwedzie, a zatem, jak się powszechnie przyjmuje, w drugim tysiącleciu przed Chr. Rygweda zawiera na przeszło tysiąc hymnów, które się na nią składają, pewną ilość — około dwudziestu — hymnów dialogowanych, co do których przeznaczenia w rytuale nie umięją (rzecz ważna!) późniejsi komentatorzy nie powiedzieć. Nie zawsze są te hymny jasne, owszem czasem bardzo ciemne i trudne, ale ciemności ustępują powoli przed wytrwałą pracą egzegetów europejskich. Nazywają się zaś takie hymny *samvāda* tzn. 'rozmowa, dialog', dlatego, że występuje w nich zawsze parę osób, dwie, rzadziej trzy. Niektóre zwrotki wygłasza chór, wedle bardzo prawdopodobnych przypuszczeń. Nawiązując do istnienia tych i podobnych zjawisk w literaturze indyjskiej i poza nią, postawił Oldenberg teorię, którą od wyrazu, oznaczającego pewien rodzaj opowiadań, nazwał *ākhyāna-Theorie* (*ākhyāna* znaczy właśnie opowiadanie, podanie i używa się zwłaszcza o tych, które są przeplatane zwrotkami), teorię twierdzącą, że zwrotki owych hymnów stanowią utrwalane w pamięci i stałe części opowiadań prozą, wypełniających luki między zwrotkami i składających się wraz z nimi na całość, której my dzisiaj, kiedy się opowiadanie prozą dawno zatraciło, już należycie odbudować nie potrafimy. Czasem tylko późniejsze źródła przychodzą z pomocą i ułatwiają zrozumienie. Za teorią Oldenberga, która miała cechy prawdopodobieństwa, opowiedzieli się indyjscy

<sup>1</sup> Ob. np. s. 23 cytowanej już pracy Chattopādhyāyī (lub s. 590 t. III Winternitza).

równie jak on wybitni, Pischel, Goldner, Windisch. Przeciwnie wystąpił z bardzo silnymi argumentami znakomity uczony paryski, Sylvain Lévi, w książce o teatrze indyjskim, nieraz już wyżej przytaczanej. Lévi zwrócił uwagę zarówno na to, że jakkolwiek proza między zwrotkami rozrywałaby fatalnie ich ścisły i niejednokrotnie wysoco artystyczny związek, jak i na to (co już przed nim nie uszło uwagi), że hymny te robią najwyraźniej wrażenie »de drames rudimentaires«<sup>1</sup>. Uwzględniwszy inne okoliczności — żeby ich nie powtarzać, odsyłam do dzieła uczonego francuskiego — doszedł Lévi do wniosku, że w hymnach saṁvāda mamy pierwsze zawiązki dramatu indyjskiego, że zatem początek jego jest religijny, obrzędowy<sup>2</sup>. Prawda, że do dramatu klasycznego (dla Lévi'ego VI w. po Chr.) nie dały się te początki dokumentarnie nawiązać. W ogromnej luce kilkunastu stuleci można było zaledwie tu i ówdzie natknąć się na luźne i to niewyraźne ogniwa łańcucha rozwojowego, z których jedne (misteria ludowe) jużśmy poznali, inne zaś jeszcze poznamy. Ale bądź co bądź, było ważnym stwierdzenie, że w czasach bardzo zamierzchłych, na wiele wieków przed Aleksandrem Wielkim, istniały w Indiach utwory literackie, mające wyraźną cechę utworów dramatycznych, jakkolwiek — rzecz jasna — w porównaniu z późniejszym dramatem klasycznym bardzo pierwotnych. Teorię Lévi'ego podjął J. Hertel (nawiasem mówiąc, uczeń Windischa) i poparł bardzo mocno szeregiem argumentów, których tu roztrząsać nie mogę; ciekawi niech sami do nich zajrzą<sup>3</sup>. Na tym samym gruncie stanął wreszcie sanskrycista wiedeński, L. v. Schroeder, we wspaniale napisanej książce *Mysterium und Mimus im Rigveda*<sup>4</sup>, która przyniosła zbyt wiele ciekawego materiału, azeby ją można było już przedyskutować, zwłaszcza po r. 1914, ale w każdym razie utrwaliła przekonanie,

<sup>1</sup> Lévi, op. c. 333.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ob. WZKM XVIII (1904), 59—83, 137—168.

<sup>4</sup> Wydana w r. 1908. O treści i tej książki Schroedera i wspomnianych dopiero co artykułów Hertla informuje nieco szerzej Windisch, *Geschichte der Sanskrit-Philologie und indischen Altertumskunde II* (1920), 409—411. Cały problem badań nad hymnami akhyāna omawia sumiennie Windisch tamże na s. 405—414.

ze w drugim tysiącleciu przed Chr. istniało w Indiach coś w rodzaju przedstawień teatralnych, nie tylko obrzędowych, ale i co najmniej pół-świeckich, oraz że teksty tych przedstawień zachowały nam hymny *samvāda*. Przekonanie to podzielałam z tym zastrzeżeniem, że hymny owe, takie jak je znamy, są prawdopodobnie artystyczną stylizacją dialogów i monologów wygłaszanych raczej dorywczo, choć na stałe tematy. Jeśli nie wszystkie dadzą się te hymny wytłumaczyć w ten sposób jak chce Schroeder, to są między nimi takie, które się nie dadzą zrozumieć inaczej. Dla ścisłości winienem dodać, że stanowisko Schroedera niezupełnie odpowiada stanowisku Lévi'ego i Hertla. Podczas gdy tamci uczeni widzą w hymnach, o których mowa, zawiązki późniejszego dramatu, on upatruje w nich resztki misteriów i mimusów aryjskich, a początku ich szuka w tańcu obrzędowym, w myśl teorii Preussa o pochodzeniu dramatu<sup>1</sup>. Nas ta różnica poglądów mało dotyka. Raz dlatego, że ów dramat wedyjski nie da się dokumentarnie, bez hipotez, powiązać z klasycznym, więc wystarcza, że był. Powtóre dlatego, że skoro już był, to rzeczą małej wagi jest, czy dalszy rozwój (po którym nie mamy zażytków, tylko ślady) wiązał się z nim bezpośrednio, czy też na tym ogniwie jeden łańcuch się urwał, a drugi został podjęty niezależnie. Bo i w takim razie nawet niezależność była pozorna, jak trupy zimowej i letniej w tym samym teatrze, albo jak Burbonów od Walezych, skoro obie dynastie poszły od Capeta. Bez skutków dramat wedyjski, żeby jak pierwotny, przejść nie mógł, skoro po wyschnięciu jego w tej formie, jaką ma w Rygwedzie, pojawiają się wzmianki o jakiejś w każdym razie sztuce scenicznej, choćby śpiewackiej, już w innych Wedach i ciągną się, coraz gęstsze i wyraźniejsze, poprzez epopeję, literaturę buddyjską i pisma wczesnych gramatyków, aż do pojawienia się dramatu klasycznego. A przy tym, czy ten typ widowisk, o jakim możemy wnioskować na podstawie hymnów *samvāda*, istotnie nie da się odszukać w późniejszej literaturze? Nie sądzę. Ale o tym niżej, przy omawianiu źródeł świeckich.

Tymczasem wypada jeszcze omówić świadectwa, których

<sup>1</sup> Der dämonische Ursprung des griechischen Dramas (Neue Jahrbücher f. klass. Altertum 1906). Także Die geistige Kultur der Naturvölker (1914) 80—82.

nam dostarczy sam już klasyczny dramat indyjski na dowód, że w tym wcześniejszym stadium rozwoju; które one wskazują, przedstawienie zostawało pod patronatem kultu.

Przedo wszystkim należy tutaj tak zwana *nāṇḁ*, tj. modlitwa o błogosławieństwo dla widzów, rozpoczynająca prolog. Nie jest to inwokacja. Znana jest wprawdzie w poezji indyjskiej inwokacja podobna do naszej (*maṅgala*), ale stosuje się ją tak jak u nas, dowolnie. Na ogół niezbyt często. Z epopei klasycznych ma ją np. Buddhacarita (autor Aśvaghōṣa) albo Raghuvamśa (autor Kālidāsa), ale nie ma ani Sāundarananda (także Aśvaghōṣa), ani Jānakīharana (autor Kumāradāsa), której początkowe zwrotki bardzo wyraźnie przecie biorą za wzór Buddhacarite, ani druga epopeja, jaką zostawił Kālidāsa, Kumārasambhava, itd., jest bowiem *maṅgala* tylko jednym ze sposobów otwarcia poematu. Inaczej ma się rzecz z *nāṇḁ*. Przedo wszystkim jest ona zjawiskiem stałym, a jedyny wyjątek, jaki w tej mierze stanowi poeta Bhāsa, tylko potwierdza regułę, jak zaraz zobaczymy. Następnie zaś, chociaż w dramatach zachowanych jest *nāṇḁ* tylko modlitwą, czy prośbą o błogosławieństwo, to jednak mamy zupełnie wyraźne ślady, dowodzące, że zachował się w niej szcątek znanego jeszcze teoretykom z nazwiska, *pūrvaraṅga*, którego wygląd był przedtem dłuższy i bardziej urozmaicony, niż króciutka definicja pozwala przypuścić. Wskazują na to zarówno *nāṇḁ* w bardzo późnym dramacie Pārvatīpariṇaya, jako też owe ludowe dramaty nepalskie, o których podaje wiadomości Pischel w Katalog der Bibliothek der DMG, Lipsk 1881 II i w GGA 1891, 359—361, skąd przytaczam. Wynika stąd, że *pūrvaraṅga* było rodzajem służby bożej na scenie przed rozpoczęciem przedstawienia. Odprawiano modlitwy, bito pokłony, sypano kwiaty na ofiarę. Że zaś i jego dotyczyła ta teoria tańca mimicznego, która przebiega się w uwagach technicznych Gītagōvindy i owych dramatów nepalskich (Gītagōvinda 1, 2 *caraṇacāraṇa*), to dowodzi, że zarówno misteria jak stojące pod auspicjami religii *pūrvaraṅga* wchodziły w zakres jednego zespołu scenicznego. Wspomniałem, że Bhāsa, odkryty niedawno poeta dramatyczny, młodszy wprawdzie niż najstarszy ze znanych, Aśvaghōṣa, ale starszy niż wszyscy inni, nie zna *nāṇḁ*. Brak jej we wszystkich, dotąd wydanych, jedenastu jego dramatach. Że to nie przypadek (np. uszkodzenie rękopisu, częste na początku), świadczy nie tylko stałość zjawiska,

ale i znana od dawna zwrotka, podnosząca tę właściwość dramatów naszego poety. Brak także *nandī*, o ile można wnioskować, w urywkach najstarszych zabytków dramatycznych, których jednym z autorów jest Aśvaghōṣa. Sądzę, że w obu wypadkach brak ten nie jest innowacją, ale przeciwnie rysem starszym. Jako nabożeństwo przed rozpoczęciem widowiska było bowiem *pūrvaraṅga*, którego zakończenie stanowiła prośba o błogosławieństwo, rzeczą nie autora, lecz trupy aktorskiej. W drodze rozwoju literackiego została naprzód *nandī* przesuniętą ku samemu dramatowi, to znaczy, że autor wziął jej kompozycję na siebie i że ją ujęto w stałą formę poetycką (prawie zawsze metrum *śrāgādhara*), potem zaś odpadło i samo *pūrvaraṅga*. Bhāsa przechował zatem ślad dawniejszego stadium, kiedy *nandī* nie była jeszcze ujętą w formę literacką. W tym samym stadium znajduje się Aśvaghōṣa, jeżeli idzie o czas. Ale przypuścić należy, że dramaty jego, o ile je w ogóle grano, będąc buddyjskimi i przeznaczonymi dla budystów, z natury rzeczy obydwały się bez nabożeństwa, przecie bramińskiego. — Dodajmy wreszcie, że jak *pūrvaraṅga* i *nandī* dowodzą obrzędów religijnych przed rozpoczęciem przedstawienia, tak samo modlitwa końcowa (*bhārataūkya*) jest szczątkiem nabożeństwa po widowisku.

Dalej, sama literatura dramatyczna dostarcza nam dowodów, że przedstawienia odbywały się na ogół — dawniej zapewne regularniej, a jeszcze dawniej wyłącznie — w czasie świątecznym, zwłaszcza podczas tak zwanego święta wiosennego (*vasantōtsava*), ale także i w jesieni, tzn. w dniu, poświęcone obchodzeniu początku wiosny czy jesieni. Jeżeli uwzględnimy moment tradycyjny, nasuwa się wniosek, który pierwszy wypowiedział Hertel, że w pierwotnym stadium swego rozwoju, dramat był widowiskiem obrzędowym, z zakresu tych, jakie w kulcie pierwotnym związane są z przełomowymi chwilami w życiu przyrody<sup>1</sup>, zwłaszcza z początkiem wiosny (konik zwierzyńiecki), ale także środkiem lata (sobótki), nadejściem jesieni itd.; z czasem występują tu, jak wiadomo, przeniesienia i przesunięcia. Dowody na powyższe twierdzenie zebrał mimo woli Windisch, mimo woli zaś raz dlatego, że źródło dramatu indyjskiego upatrywał w recytacjach epicznych, po wtóre zaś dlatego, że je zbierał na po-

<sup>1</sup> L. c. 157; WZKM XXIV (1910), 118—120.

parcie przypuszczenia, jakoby wybór czasu dla przedstawień dramatycznych w Indiach dokonał się, być może, pod wpływem greckim (dionizjady). Wywody jego są dosyć długie, ale zasługują na przytoczenie ze względu na szczegóły, które podnoszą:

»Im Bhavishyottara Purāṇa — powiada uczony lipski — geht dem Madanotsava das Damanakāṇḍolakarathayātrā genannte Fest voraus. Es ist dies das Frühlingsfest im engeren Sinne des Wortes, so genannt nach seinen drei Haupttheilen (parvan). Den ersten Theil bildet die damanapūjā oder damanayātrā, die Verehrung der Artemisia Indica, den zweiten Theil die āṇḍolaka- oder dolāyātrā, das Schaukelfest, den dritten Theil die rathayātrā, das Wagenfest. An das Schaukelfest werden wir erinnert, wenn die Königin Irāvati im 2. Acte des Mālavikāgnimitra mit dem König zusammen »das Besteigen der Schaukel genießen möchte«. Auch wird es nicht Zufall sein, wenn in der Beschreibung des Hetären-gartens im 4. Act der Mṛicchakatikā die Zeugschaukeln (paṭṭadolā p. 73, 9) besonders hervorgehoben werden. Sehr interessant ist, daß das spätere Stück Dūtāṅgada nach seinem Prologe im dolāparvan, d. i. im Schaukeltheile des Frühlingsfestes aufgeführt worden ist. Die betreffende Stelle ist überhaupt wichtig, indem sie die vollständigste Angabe von Zeit und Gelegenheit der Aufführung enthält. Die Aufführung fand statt adya vasantamahotsave Devaṇṛikumārapāleṣvarasya yātrāyām dolāparvaṇi. Die allgemeine Bestimmung »am Frühlingsfeste« entspricht z. B. dem navavasantotsave im Prolog zur Vikramorvaṇi; für die zweite speziellere Bestimmung »im Schaukeltheile« findet sich in keinem der älteren Stücke Entsprechendes; die erste speziellere Bestimmung aber »bei der πομπή zu Ehren des Devaṇṛikumārapāleṣvara« entspricht dem Kālapriyanāthasya yātrāprasangona der Dramen des Bhavabhūti, denn ohne Zweifel ist Devaṇṛikumārapāleṣvara gleichfalls der Name eines Ćivaliṅga. Erinnern wir uns, daß das Frühlingsfest in der hellen Hälfte des Monats Caitra gefeiert wurde, daß der dolāparvan der zweite Theil des Festes war, und daß der 8. Tag der hellen Hälfte dem Ćiva geweiht war, so könnte man versucht sein, eben diesen 8. Tag als einen Tag der dramatischen Aufführungen zu bezeichnen. Ja es ist vielleicht nicht zufällig, daß dieser helle 8. Tag den Namen açokāśṣṭamī führt, wenn wir nämlich bedenken, wie oft die Blüthe des Açoka in den Dramen Erwähnung findet. Die Worte tatrābhavataḥ

Kālapriyanāthasya purataḥ im Prolog zu Bhavabhūti's Mālatīmādhava (p. 16, 2) scheinen darauf hinzudeuten, daß die Auf-führung in Gegenwart einer Statue oder sonstigen Repräsentation des Kālapriyanātha stattfand. Ebenso läßt sich in einigen Fällen nachweisen, daß die Aufführung am Morgen stattfand. Im Vor-spiel zur Mṛicchakatikā verlangt der hungrige sūtradhāra nach einem Frühstück (prātarāṇa), und im Prolog zum Mālatīmādhava preist er das vollaufgegangene Gestirn des Tages. Zu letzterer Stelle bemerkt schon Wilson: »We may infer from this that the Hindu dramas were represented early in the morning«. (Hindu Theatre 2, p. 10)<sup>1</sup>. — Nie wdając się w bliższą ocenę szczegółów, podkreślę dwa arcyważne momenty. Jeden to ślady, że przed-stawienia zaczynały się rano, drugi wyraźne ślady ich związku z huśtaniem się. Wiemy z literatury etnologicznej, jaką rolę odgrywa w pierwotnych obrzędach witanie wschodzącego słońca i obrzędowe huśtanie się<sup>2</sup>. Rola ta widoczna jest i w kulcie indyjskim<sup>3</sup>. Takie ślady w artystycznych dramatach doby kła-sycznej, mających za sobą już długi okres rozwoju literackiego, wskazują, że historia przed-literackiego rozwoju dramatu indyj-skiego sięga czasów bardzo zamierzchłych. Jakikolwiek wpływ obcy jest tu stanowczo wykluczony.

Za trzeci argument, którego sam dramat dostarcza na ko-rzyść dawnych związków swoich z kultem, może służyć figura komiczna, vidūṣaka, ale ponieważ ta jest typem ludowym pocho-dzenia niejednorodnego (przynajmniej zdaniem moim), przeto omówię ją w następnym rozdziale, a poniekąd i w drugiej części tej pracy.

Tymczasem stwierdźmy, że chociaż, jak się później okaże, nie jedyne, to w każdym razie bardzo ważnego źródła dramatu indyjskiego należy szukać w kulcie i związanych z nim miste-riach. Rzecz nie ulega wątpliwości.

7. Nie ulega jednak również wątpliwości, że dramat indyjski, rozrywka pierwotnie ludowa, miał bardzo wyraźny charakter rozrywki świeckiej. Zawód aktora indyjskiego z czasów później-szych, kiedy dramat już istniał w formie literackiej, był zawodem świeckim i to, można by dodać, nawet bardzo niemoralnym,

<sup>1</sup> Der griechische Einfluß..., 99—101.

<sup>2</sup> Ob. np. L. v. Schroeder, Aische Religion (1914—1916) indeks pod »Sonne« i »Schaukelbranche«, także str. 869 b i 870 b artykułu E. W. Hopkinsa w ERE V (1912).



gdyby nie ten fakt kulturalny, że co my nazywamy niemoralnością, to w społeczeństwie bardziej pierwotnym krzewi się często w obrębie kultu. Podobnie zaś, jak w czasach późniejszych, miały się rzeczy i dawniej, w dobie przed-literackiej rozwoju sztuki dramatycznej.

Istnieje w sanskrycie cały szereg wyrazów, które w klasycznym okresie języka i literatury, kiedy mamy już dramat literacki, a więc nie wiele później, jak od początku naszej ery, oznaczają aktora i grupę pojęć pokrewnych. Aktor czy też artysta dramatyczny nazywa się *naṭa*, dalej mamy pokrewne etymologicznie i pojęciowo wyrazy *naṭaka* (m. 'ts.')

n. 'dramat (klasyczny)', *nāṭya* n. 'sztuka dramatyczna, teatralna itp.' itd. Poza tym czasowniki *naṭati* 'grać (na scenie)', *causati naṭayati* 'przedstawiać (mimicznie)'. Jest tych wyrazów więcej, wszystkie zaś one sprowadzają się pośrednio lub bezpośrednio do pierwiastka średnio-indyjskiego *naṭ*, którego odpowiednik sanskrycki, staro-indyjski, brzmi *naṭ* (*naṭ*) i znaczy 'tańczyć'. Z góry już dadzą się z tego faktu etymologicznego wysnuć dwa wnioski, pierwszy, że dramat indyjski rozwinał się z produkcji tanecznych, i drugi, że jest pochodzenia ludowego (sanskryt klasyczny bowiem był językiem warstw wykształconych) i że z ludu wydostał się na arenę literatury artystycznej. Oba te wnioski dadzą się istotnie poprzeć szeregiem argumentów, czerpanych z najrozmaitszych źródeł starożytnych i współczesnych. Poznaliśmy już te argumenty o tyle, o ile pierwotny dramat miał związek z kultem. Obecnie przejdziemy do innych.

Zacznijmy od samego wyrazu *naṭa* i od jego etymologii. Wyraz ten dostał się do sanskrytu, jak wspominałem, z gwar ludowych (i odpowiada normalnie sanskryckemu *naṭ*) i etymologicznie powinien znaczyć 'tancerz'. Faktycznie znaczy on 'aktor, artysta', podczas kiedy 'tancerz' wyraża się przez odpowiedni wyraz czysto sanskrycki *naṭaka* (sufiks *-ka* nie zmienia znaczenia). Ponieważ, jak widać choćby z tego jednego przykładu, różnice fonetyczne między sanskrytem a prakrytami nie są zbyt wielkie, na ogół zaś naturalnie stałe, przeto pożyczkom takim często nadawano z powrotem formę sanskrycką. Że jej tym razem nie przywrócono, to dowodzi, że wyraz *naṭa* (który na pewno

<sup>1</sup> Skrót 'ts.' znaczy: 'to samo (znaczenie)'.

oznaczał aktora mniej więcej od początku naszej ery, ale poświadczony jest o wiele dawniej posiadał znaczenie dostatecznie różne od swego fonetycznego odpowiednika sanskryckiego, ażeby, przeniesiony do tego języka, nie mógł być przezeń zastąpionym. Różnicę znaczenia trzeba było uwydatnić w formie: *nataka* został 'tancerzem', *naṭa* zaś był czymś co pierwotnie znaczyło 'tancerz', potem 'aktor', w epoce zapożyczenia zaś, tzn. w każdym razie przed IV w. przed Chr., musiał oznaczać człowieka, który z zawodu już nie był wyłącznie tancerzem, ale bardzo pierwotnym aktorem. Jakim w szczególności, tego już nam sam wyraz nie powie, ale dopomogą domysleć się inne świadectwa.

Taki jest wniosek logiczny z wywodu etymologicznego. Zobaczymy, jakimi się on da poprzeć argumentami rzeczowymi. Wyraz *naṭa* ma w sanskrycie klasycznym rozmaite synonimy: *śāilūṣa*, *bharata*, *kuṣilava* i inne, mniej częste, albo spotykane przygodnie. Dowodzi to zróżniczkowania czynności członków takich trup aktorskich, przynajmniej w zasadzie i po części, bo w praktyce się te denominacje mieszają, jak się zresztą mieszały, nawet w tej samej osobie, oddzielne funkcje: aktor jest w miarę potrzeby i okoliczności zarówno aktorem jak mimikiem, deklamatorem, śpiewakiem, tancerzem — poza sceną, alfonsem. Etymologia tych wyrazów nie zawsze jest równie jasna, jak omówiona powyżej. O ile rzuca ona światło na istotę pierwotnego zróżniczkowania czynności, będzie nas jeszcze zajmować niżej. Tymczasem zostanmy przy najczęstszym z nich, *naṭa*, i podnieśmy z naciskiem, że bez względu na stopień rozwoju sztuki, której się poświęcali, zrazu pierwotnej, potem coraz doskonalszej, ogólny charakter i tryb życia tych *naṭów*, o których nam mówią obficie źródła buddyjskie, dające na ogół wierny obraz społeczeństwa w IV do VI w. przed Chr., jest zupełnie taki sam, jak ten, o którym nieprzerwanym ciągiem składają świadectwa źródła częścią współczesne, częścią późniejsze, epiczne, klasyczne i nowsze, aż po dzień dzisiej-szy. Rys to bardzo ważny, bo dowodzący istnienia jednakowej na ogół klasy aktorskiej w ciągu długich wieków, takiej samej po Aleksandrze Macedońskim, jak przed nim. Z tymi samymi wyrazami zawsze związane jest pojęcie tych samych band wędrownych, z natury rzeczy świeckich, ale oddających swą sztukę na usługi kultu, i mających zawsze na sprzedaż wdzięki członków swoich płci żeńskiej. Fakty te, dobrze znane,

poparł bardzo obfitymi zestawieniami zwłaszcza z dawniejszych źródeł (a nie trudno je mnożyć), uczony wrocławski, Hillebrandt<sup>1</sup>. Skoro zaś z klasą społeczną, oznaczaną tymi samymi wyrazami w nieprzerwanym ciągu jakich półtrzecia tysiąca lat, związana jest przez cały ten czas tradycja tego samego charakteru i trybu życia, zgodnych zresztą z charakterem i sposobem życia takich samych klas i gdzie indziej, to nie ma najmniejszego powodu przypuszczać jakiegóś niezrozumiałego podstawienia. Rzecz pewna, że aktorzy doby klasycznej, nałāh, pochodzą w prostej linii od tych nałōw, którzy ściągali na siebie grzeszną uwagę pierwszych buddystów w drugiej połowie szóstego i w pierwszej piątego stulecia przed Chr.

Chodzi teraz o to, jaką była sztuka tych ludzi na trzysta i pięćset lat przed naszą erą, czy już dramatyczną, i o ile, czy też jakąś (panto-?) mimiczną, bo to już wiemy, że nie mogła być czysto taneczną. Nie możemy się tutaj oprzeć na specjalnych danych, bo nikt dotąd dokładnych poszukiwań w tej mierze nie podjął, ale spróbujemy wysnuć wnioski z faktów powszechnie znanych. Ogromnie ważnym jest przede wszystkim świadectwo Pāpiniego, a więc sięgające najpóźniej drugiej połowy IV wieku prz. Chr., być może jednak, starsze. Pāpini (IV, 3, 110, 111, 129) zna wyrazy *naṭa* i *nāṭya* (ten drugi w znaczeniu tradycyjnych ustaw aktorów), co więcej zaś, ucząc formowania wyrazów na oznaczenie ludzi studiujących podręczniki sztuki scenicznej, podają generyczną nazwę takich podręczników: *naṭasūtra*. Świadectwo to słusznie oceniono jako jeden z najważniejszych punktów w historii dramatu indyjskiego. Podręczników takich posiadamy wiele z czasów po-Chrystusowych, zwłaszcza późniejszych. Najstarszy z nich, dzieło nieocenione dla poznania teorii dramatu, nosi tytuł podobny, *Nāṭyaśāstra*, tzn. 'kodeks sztuki teatralnej czy dramatycznej albo scenicznej. Tytuł *śāstra*, nadawany takim kompendiom danych gałęzi wiedzy, jest chronologicznie późniejszy niż *sūtra* i obejmuje gatunek literacki bardziej rozwinięty. Stąd wniosek, że najdalej za czasów Pāpiniego istniała już w Indiach kodyfikacja sztuki aktorskiej (ostrożniej: sztuki nałōw), stojąca oczywiście na niższym stopniu rozwoju niż pół tysiąca

<sup>1</sup> W rozprawie, której tytuł podano już wyżej w uwadze na str. 8.

glibyśmy nawet zaryzykować wniosek, że dramat ówczesny nie był czysto ludowy, ale że już w nim, jak później, doszedł do praw sanskryt, że więc był to gatunek literacki już przyjęty przez literaturę sanskrycką. Za wnioskiem tym przemawiałyby fakty, że takie sūtry naukowe były zawsze sanskryckie (średnio-indyjskie znane są tylko sūtry religijne heretyckie), że mówi o nich gramatyk sanskrycki do ludzi o najwyższym, tzn. sanskryckim wykształceniu, że uczy tworzenia specjalnych nazw sanskryckich na oznaczenie adeptów sztuki scenicznej, jednym słowem, że w kołach o kulturze sanskryckiej istniało zainteresowanie sztuką dramatyczną i jej teorią. Ale przypuszczenie takie absolutnej pewności mieć nie może, więc też się przy nim nie upieram. Natomiast o wiele mniej pewnym było przeciwne przypuszczenie Webera, inicjatora teorii wpływu greckiego, któremu oczywiście istnienie jakiejś teorii dramatycznej w Indiach przed Aleksandrem Wielkim wypadało bardzo a bardzo nie na rękę. Weber oświadczył, że wyraz *naṭa* u Pāṇiniego nie może oznaczać aktora, ale tylko: »tänzer, höchstens pantomimiker«. Było to oczywiście ratowanie pozycji, spod której grunt się wymykał. Słusznie też rozprawił się z tym przypuszczeniem Hillebrandt, pytając, co właściwie rozumie Weber przez podręcznik tańców albo pantomimiki (i to jeszcze, dodajmy, w arcyzwięzłym, często enigmatycznym stylu sūtr indyjskich) oraz czy tego rodzaju wysoki rozkwit ucozonej teorii nie kazałby tym łatwiej przypuszczać zajęcia się sztuką aktorską<sup>1</sup>. Zresztą jesteśmy w możności dać dowody z dzieł równie starych i starszych, że *naṭa* nie był tylko pantomimikiem, ale — choć pierwotnym — aktorem. Świadczy o tym zupełnie wyraźnie ustęp z *Mahābhāraty* (XII, 140, 21), wyłowiony przez Hillebrandta i dowodzący, że *naṭa* brał na siebie rozmaite role, a więc musiał uprawiać zawód aktorski<sup>2</sup>. Częsty to zresztą wyraz w tej epopei. Dalszych dowodów dostarcza *Rāmāyaṇa*, druga epopeja, mająca tę wyższość nad tąmą, że data jej, jako całości, jest bardziej pewną. Po odrzuceniu księgi pierwszej i ostatniej, późniejszych, pozostaje jądro w każdym razie starsze niż schyłek IV w. prz. Chr. Z księgi drugiej przytoczę wiersz, świadczący z absolutną pe-

<sup>1</sup> L. c. 3—4.

<sup>2</sup> Ibid. 5.

wnością, że nata nie tylko był pantomimikiem (bo go słyszał było), ale że się różnił od tancerzy i śpiewaków, bo ich się obok niego wymienia, że więc już wtedy musiał być jakiegoś rodzaju aktorem. Wiersz brzmi:

*naṭanartakasaṃghānām gāyakūnām ca gāyatām |  
manahkarṇasukhā vācāḥ śuśrāṭa janatā tadā ||*<sup>1</sup>

‘słuchała wtedy ludność miłych sercu i uszom głosów gromad aktorów (*nata-*), tancerzy (*nartaka-*) i śpiewaków (*gāyaka-*) śpiewających’. Połączenie *naṭanartakāḥ* ‘aktorzy i tancerze’ nieraz się zresztą spotyka w epopei. Świadczy ono, że chodzi o zawód podobny, ale inny. Używa się też *śāilūṣa*. Na innym znów miejscu spotykamy zdanie: *nāṭakāny apare smāhur hāsyāni vicīdhani ca* ‘inni recytowali (teksty) dramatyczne i komiczne rozmaite’<sup>2</sup>. Podobnych szczegółów znajduje się dużo. Wyczerpywać ich nie mogę.

Przechodząc do źródeł buddyjskich zwrócimy się od razu do najwygodniejszych dla nas, a bardzo starych, to jest do olbrzymiego zbioru opowiadań i bajek wszelkiego rodzaju, znanych pod nazwą Jataka. Jest to bezcenna kopalnia wiadomości o kulturze indyjskiej z czasów Buddy, bo chociaż opowiadania same powstały w tej formie później (przed III w., kiedy są już ilustrowane na płaskorzeźbach w Sanchi), to przecie dają wierny na ogół obraz epoki, do której się odnoszą, i nie bardzo zatarty szczegółami późniejszymi. O natakach mówi się tu bardzo często. Co oni w tym okresie przedstawiali, to się z zupełną pewnością stwierdzić nie da; wniosek, do którego później dojdziemy, ma jednakże wszelkie cechy prawdopodobieństwa. Bez wątpienia stali oni bliżej tańca niż dramatu — tańca indyjskiego, to jest mimicznego i zwykle z towarzyszeniem głosu — ale wyłącznie tancerzami nie byli; temu przypuszczeniu sprzeciwia się wszystko, co o nich mówią dzataki. Fick, który na podstawie właśnie tych źródeł wydał osobną monografię o ówczesnych stosunkach

<sup>1</sup> II, 6, 14 (w wydaniu bombajskim). W oryginale jednak jest na końcu nie *tadā*, lecz *ta'ah*. Świadczy to, że prof. Gawroński cytował z pamięci. Por. niżej uw. 5 na str. 29 oraz wyżej uw. 2 na str. 9.

<sup>2</sup> II, 69, 4 (tamże).

społecznych, wyraża się bardzo ostrożnie: może pantomimicy<sup>1</sup>. Rhys Davids, prawdopodobnie najlepszy znawca kanonu palijskiego, widzi w nich i w widowiskach, które dawali, »evidence of the first steps towards a futuro drama«<sup>2</sup>. Hillebrandt idzie trochę dalej, przy czym uważa słusznie, że »primitivere Verhältnisse gestatteten keine strenge Scheidung zwischen »Schauspieler« und »Sänger« oder »Pantomimiker«<sup>3</sup>. Trzeba zaś podnieść, że źródła buddyjskie, te i inne, znają nie tylko samych nałów, ale także rozmaite widowiska, które dawali: *nāṭaka*, *pekkha*, *visūka(dassana)*<sup>4</sup>, wszystko terminy inne niż *gīta* 'śpiew' i *nacca* (skr. *nṛtya*) 'taniec'. Odbywały się zaś te widowiska na zgromadzeniach, zwanych *samajja* i odpowiadających — z opisu sądząc — coś jakby naszym kiermaszom. Same też widowiska miały charakter bardzo podobny europejskim przedstawieniom ludowym w budach jarmarcznych (fr. *tréteaux*), po odpustach i kiermaszach. Tu warto podnieść jeden szczegół. Widzieliśmy, że nałowie w *Rāmāyaṇie* nie mogą być ani tancerzami (bo ci *nartaka*), ani pantomimikami (bo ich słyhać). Otóż kaze im *Rāmāyaṇa* występować na zgromadzeniach, które nazywa właśnie tym samym wyrazem: *samāja*. Wiersz przytoczony i przez Hillebrandta, ale z innego powodu, brzmi:

*nārājakṣ janapadē prahr̥ṣṭanaṭanartakāḥ |*  
*utsavās ca samājās ca vardhantē rāṣṭravardhinah ||*<sup>5</sup>

'u ludu bez króla nie krzewią się sprzyjające królestwu rozrywki świąteczne i zgromadzenia, pełne uradowanych aktorów i tancerzy'.

Przykłady takie i świadectwa łatwo mnożyć, ale przytoczonych dosyć będzie, ażeby sformułować wniosek najprawdopodobniejszy, a mianowicie, że ci poprzednicy późniejszych aktorów, występujący około r. 500 prz. Chr. i później, (ale przed 300). a zajmujący takie samo stanowisko społeczne, obracający się w tym samym

<sup>1</sup> Die sociale Gliederung im nordöstlichen Indien zu Buddha's Zeit (1897), 188(—189).

<sup>2</sup> Buddhist India (1903), 185.

<sup>3</sup> L. c. 12.

<sup>4</sup> L. c. 10—11.

<sup>5</sup> L. c. 9. Jest to *Rāmāyaṇa* II, 67, 15. Ostatni wyraz jednak brzmi tam *rāṣṭravardhanāḥ*, co znów dowodzi cytowania z pamięci. Ob. wyżej uw. 1 na str. 28. — Znaczeniowej różnicy w obu wypadkach nie ma żadnej.

Aródowisku, prowadzący ten sam tryb życia i oznaczeni tą samą nazwą, co ich następcy z czasów po-*Ch*rystusowych, byli już aktorami, bardzo pierwotnymi, ludowymi, ale aktorami; możemy ich nazwać mimami, jak ich kolegów greckich.

8. Dał-*z*ym dowodem, że klasyczny dramat literacki odziedziczył gotowe już elementy po poprzedniku swoim, teatrze ludowym, jest rola, jaką w nim gra figura komiczna, tzw. *vidūsaka*. Istota rzeczy leży jasno jak na dłoni i w zasadzie nie ma wśród fachowców różnicy poglądów. Po szczegóły odsyłam zwłaszcza do sumiennej monografii holenderskiej, jaką w tym przedmiocie posiadamy<sup>1</sup>. *Vidūsaka* nie jest zawodowym błaznem, przeciwnie bierze życie równie serio, jak wszyscy inni. Budzi tylko wieczny śmiech swoją figurą niepoczesną i głupotą, cechującą go jako typ, raczej może nienctwem niż głupotą, indywidualnie bowiem umie się zdobyć na spryt, wreszcie zaś materialnym pojmowaniem życia (obżartuch i łakomec niepoprawny), co samo w sobie komiczne nie jest, ale staje się nim siłą kontrastu w scenach szlachetnych i sytuacjach patetycznych. Jest też *vidūsaka* tym pochyłym drzewem, na które byle koza skacze: przedmiotem drwin i kpin, a nawet żartów, że tak powiem, stosowanych, „practical jokes”, nieraz bardzo przykrych. *Vidūsaka* jest zawsze i niezmiennie towarzyszem bohatera sztuki, poczciwym, wiernym i oddanym, a przy tym, co najważniejsza, jest braminem. Ten fakt rozstrzyga o jego pochodzeniu, jako figury scenicznej. Bramin brzydki, obżarty, łakomy, a przy tym nienk, był i jest figurą wcale nie rzadką, ale stworzenie zeń typu literackiego, komicznego w dramacie klasycznym, bramińskim, jest rzeczą absolutnie wykluczoną. Taki typ musiał być dziedzictwem po dawniejszym teatrze ludowym, a w dodatku musiał w tym teatrze być cechą stałą i jedną z najbardziej charakterystycznych, która się usunąć nie dała, podobnie jak się nie dała usunąć np. mieszanina gwar średnio-indyjskich, przejęta przez dramat klasyczny. Ze tak było, mamy dalsze dowody. *Vidūsaka*, pomimo że bramin, członek najwyższej kasty, nie umie po sanskrycku i używa tylko gwary ludowej, tj. takiej, jaką się posługiwał w teatrze ludowym, nie sanskryckim, z którego wyszedł. Dalej, co dowodzi stałości tego typu, jako *dramatis personae*, figuruje zawsze *tout court*: *vidūsaka*,

<sup>1</sup> Nazwisko autora i tytuł ob. wyżej w uw. 2 na str. 9.

nie zaś pod osobistym swoim imieniem. Wreszcie — ostatni już szczegół, ażeby ich zbyt nie mnożyć — teoretycy dramatu, od najstarszych począwszy, wyróżniają go z szeregu innych ról w ten sposób, że przydzielają mu osobne bóstwo opiekuńcze, co wskazuje na szczególne względy, jakimi się *vidūṣaka* cieszył w dawnym repertuarze. Osobne bóstwo opiekuńcze ma, oprócz niego, tylko para głównych bohaterów.

Wobec tego, cośmy tu wyżej o pochodzeniu tej figury w dramacie literackim stwierdzili, mniej by nas już mogła interesować nie rozstrzygnięta kwestia, skąd się *vidūṣaka* dostał do teatru ludowego, czyli jakim jest ostateczne źródło jego. Warto jednak i tę sprawę wyświecić. Podobne figury gdzie indziej pozwalają wnioskować, że prototypem *vidūṣaki* był demon wegetacyjny, występujący w arcyprywatnych misteriach ludowych. Jeżeli się nie mylę, da się późniejszy *vidūṣaka* odnaleźć na takim bardzo starym stadium rozwoju w jednym z dialogowanych hymnów wedyjskich, mianowicie *R̥gveda* X, 86. Hymn ten poddał bystrej analizie Schroeder<sup>1</sup>, który w nim widzi obrzędowy mimus generacyjny. Figury są trzy, Indra, jego żona i małpa *Vṛṣākapi*, demon wegetacyjny. Otóż ten *Vṛṣākapi* i późniejszy *vidūṣaka*, oddzieleni co najmniej tysiącem lat, mają mimo to dziwnie wiele cech wspólnych. *Vṛṣākapi* jest małpą, zieloną czy raczej żółtą<sup>2</sup>, zachowuje się zresztą jako człowiek, nie tylko mówi, ale jest nawet *du d̥nier bien* z żoną Indry — *vidūṣaka* jest już człowiekiem, ale bardzo do małpy podobnym, jeden z dramatów wprost go nazywa brunatną małpą<sup>3</sup>, inne pełne są takich i podobnych aluzji; *Vṛṣākapi* jest towarzyszem potężnego Indry, pewnym siebie *ami cochon* — zupełnie w takim samym stosunku stoi *vidūṣaka* do bohatera dramatu, zwykle króla, tyle że stosunek do bohaterki już się oczywiście odmienił; w obec Indry, żarłoka niedoścignionego, musi oczywiście *Vṛṣākapi* ustąpić na dalszy plan, ale mu przynajmniej — i to coś znaczy —

<sup>1</sup> *Mysterium und Mimus im R̥gveda*, 304—325.

<sup>2</sup> W oryginale (zwrotka 3) *harita*, co może znaczyć jedno i drugie (ob. choćby mniejszy słownik Bohtlingka, s. v.). Schroeder przekłada: „gelb“ (op. c. 316).

<sup>3</sup> *Nagānanda*, akt III (po zwrotce 34; s. 45 wydania Jibānanda Vidyāśāgari z r. 1873 lub str. 80 wydania Allahabadzkiego z r. 1920): *kabilamāṅkaḍa*.



sekunduje w ucztowaniu — vidūṣaka został typowym żarłokiem; Vṛāṅkapī jest wreszcie (jako demon wegetacyjny) non plus ultra sprośny i wyposażony w odpowiednie atrybuty — vidūṣaka literacki już ten rys zatracił, choć śladów za sobą ze wszystkim nie zatarł, ale że go dawniej posiadał, o tym świadczy teatr jawański, który tę figurę przejął. Świadczy o tym także inna okoliczność, wskazująca zarazem, jakim jest drugie źródło, z którego vidūṣaka, jako figura sceniczna, bierze początki. Oto vidūṣaka, trochę — jako typ — odmienny od teatralnego, występuje także w literaturze erotycznej. Wróć do tego niżej, przy omawianiu wywodów Reicha. Tu zauważę, że środowisko, w jakim tamten vidūṣaka jest stałą figurą, było to samo, w którym obracali się zawsze aktorzy indyjscy. Uważam za bardzo prawdopodobne, że niepočasność i sprośność tamtej figury półświatkowej pozwoliła przenieść także inne jej rysy, np. pieczeniarnstwo (może i nazwę?) na tradycyjną figurę eks-demonia wegetacyjnego, którego pochodzenie już się w świadomości pierwotnych aktorów zacierało, może w ogóle zatarło. Jest to tym prawdopodobniejsze, że i inne figury półświatkowe dostawały się na scenę, o czym także niżej będzie mowa. Rzecz bardzo możliwa, że, jak twierdzi Pischel, pierwotną sceną, na której vidūṣaka nabrał cech, składających się na taki typ sceniczny, jakim go znamy, był teatr marionetek<sup>1</sup>. W każdym razie teatr ludowy, bo vidūṣaka, jak widzieliśmy wyżej, w pierwszej części tego ustępu, jest typem na wskrós ludowym.

9. Krótco dotknę punktu, o który już potraçałem, a do którego jeszcze raz wrócimy. Mieszanina poezji i prozy odzwierciedla dwa czynniki, które składały się na pierwotne przedstawienia ludowe, tj. tekst niewiązany i śpiew. Zwrotki deklamowane, prawie zawsze sanskryckie, są późniejszym rozwojem. Różnica gwar wskazuje może na to, że dwa czynniki te złożyły się na jednolity typ aktorski w drodze fuzji członków trupy o funkcjach pierwotnie odrębnych; p. str. 39. W każdym razie jest rzeczą pewną, że i ten fakt świadczy za ludowym pochodzeniem dramatu.

Zbierając argumenty przemawiające za tym pochodzeniem, możemy się posłużyć słowami Hillebrandta: »Diese hier

<sup>1</sup> Die Heimat des Puppenpiels (1900), 19—20.

aufgezählten Momente: das die Dramen einleitende scheinbar improvisierte Zwiegespräch zwischen Theaterdirektor und Schauspieler, die Anwendung verschiedener Dialekte, die Mischung von Prosa und Lied, die Verbindung mit Musik und Tanz, die Einfachheit der indischen Bühne, schließlich die Figur des Vidūṣaka, sichern dem indischen Drama seine Entwicklung aus dem Volkstück, dem primitiven Mimus und niederen Schauspielerkreisen, die, in Indien autochthon, im Lande umherzogen, tanzten, musizierten, mimten und ihre Frauen zur Liebe hingaben.<sup>1</sup> Istnienie misterii i jakichś przedstawień treści religijnej nie podaje Hillebrandt bynajmniej w wątpliwość. Stosunek ich do aktorów ludowych ujmuję w następujące zdanie: »In der Nachahmung der Vorgänge des Lebens dürfen wir eine der Wurzeln für die Entstehung des Dramas sehen. Dies war vorhanden, ehe es bei den Opfeifesten Aufnahme fand. Bei religiösen Festen erscheint allerhand fahrendes Volk, Jongleure, Schlangenbeschwörer, und so wird auch der Schauspieler sich eingestellt haben, um mit seiner Kunst die Menge zu unterhalten und fand seinen natürlichen Stoff in den Taten und Auffaren des Gottes, dessen Fest gefeiert wurde.«<sup>2</sup> Zobaczymy jeszcze niżej, że o tym stosunku składników świeckich do religijnych da się trochę więcej powiedzieć i że go można określić dokładniej. Ale tymczasem wystarczy stwierdzić, że istnienie mimów indyjskich na wiele wieków, zanim pojawiają się zabytki teatru klasycznego, i na długo przed Aleksandrem Wielkim, nie ulega żadnej wątpliwości.

A teraz cofnijmy się na chwilę w dalszą przeszłość, ku początkowi tych mimów. Schroeder wyróżnił w hymnach wedyjskich dialogowanych (*samvāda*), dodając do nich parę innych, monologowych, dwa rodzaje, starożytne misterium i starożytny mimus. Związek między obojgiem był oczywiście w owych zamierzchłych czasach o wiele ściślejszy, niż później. Misterium reprezentowane jest częściej, mimus rzadziej, rzecz naturalna nie tylko dla tego, że Rygweda jest zbiorem religijnym, ale i dla tego, że się z utworów owych dochowały zaledwie okruchy. Z czasem, w miarę rozwoju kultu, misterium takie, jakiego szczątki mamy w owych hymnach, znikło. I to rzecz zupełnie

<sup>1</sup> L. c. 28.

<sup>2</sup> Ibid. 21.

naturalna. Ale *mimus*? — Z owych resztek, jakie nam Rygweda przechowała, dwa hymny (zachowują dla ścisłości tę bardzo niewłaściwą nazwę) są szczególnie ciekawe: X, 97 (*„Mimus des Medizinnannes“*) i X, 34 (*„Der ruinierte Spieler“*). Tematy, które stanowią treść tych monologów, barwnych i realistycznych — drugi zwłaszcza jest arcydziełem w swoim rodzaju — nie znikły już nigdy z literatury indyjskiej. Czerpie z nich epopeja ludowa, zasila się nimi obficie i nieustannie bajka, opowiadanie, romans. Spotkać ją wszędzie, gdzie tylko działalność literacka ma podkład ludowy albo się zbliża treścią do życia codziennego. Znane są także doskonale dramatowi. Rozwój ich w dramacie klasycznym poszedł zarówno w kierunku monologu, kontynuując prastarą formę, jak (mniej wydatnie) w kierunku tego, co literatura grecka nazywa hipotezą mimiczną<sup>1</sup>, zaznaczając się tutaj prastarymi typami. Niezaprzeczonym potomkiem owego kostery wedyjskiego — typ w literaturze indyjskiej bardzo częsty — jest na scenie klasycznej *Māthura*, jedna z najsilniej tętniących życiem figur dramatu *Mṛcchakatika*. Potomkiem scenicznym tamtego lekarza jest taki Dr. *Vyadhisindhu* (*„Rzeka chorób“*) w późnej farsie *Hāsyārāva* (*„Ocean śmiechu“*). Zresztą cały szereg nitek nawiązuje te późniejsze typy i tematy do tamtych wedyjskich. Monologiem literatury klasycznej jest tzw. *bhāṇa*. Popularność ma olbrzymią, nie mniejszą jak podnosi Lévi, niż komedia bohatera, będąca — jak głosi przytaczany przez komentatorów wiersz — szczytem poezji artystycznej (*kāvyeṣu naṭakam śrēṣṭham*). Według doskonałego określenia Lévi'ego, jest *bhāṇa* *„une chronique de boulevardier écrite par un poète et jouée par un acteur habile aux imitations“*<sup>2</sup>. Znamy ten gatunek z czasów późniejszych, kiedy go już ujęto w bardzo ściśle kluby konwencjonalnej teorii. Niemniej cały ton, bardzo swobodny, i cała galeria codziennych typów i powszednich figur, jaka się przezeń przewija, świadczą dowodnie, że *bhāṇa* w początkach swoich był *„l'humble imitation*

<sup>1</sup> Grec. *hypóthesis* znaczy m. i: temat itp., łac. *argumentum* (ob. np. słownik Passowa, wyd. 5, s. v., 2 b). Hipoteza mimiczna to ostatecznie mniej więcej tyle co: dramat mimiczny (ob. niżej). Ob. zresztą W. Christ, *Geschichte der griechischen Literatur* (II, 1; 1920, 181 — *„größer ausgebauta dramatische Kompositionen“*).

<sup>2</sup> Op. c 256

où s'essayait le théâtre naissant<sup>1</sup> i że poprzez całe wieki rozwoju da się wprost nawiązać do owych monologów wedyjskich. Zwłaszcza, że, jak wspomniałem, te zabytki wedyjskie są już stylizowane. Misterium i mimus pierwotny musiały być w rzeczywistości o wiele mniej artystyczne. Godzi się też powątpiewać, ażeby owe dialogi, a przynajmniej owe monologi mimiczne wygłaszane były w formie metrycznej hymnów wedyjskich. Ale że jedyną podówczas literaturą, utrwalaną w pamięci (pisma jeszcze nie znano), były hymny, więc poeci, którzy czerpali natchnienie z widowisk obrzędowych i ludowych, świeckich, nadawali utworom swoim formę wierszową pieśni religijnych. Być może nawet, że dzięki temu zostały i bardziej świeckie z nich, jak te monologi mimiczne o lekarzu i gracz, wcielone z czasem (bo redakcja Rygwedy jest dziełem późniejszym) do wielkiego zbioru hymnów religijnych, co nieraz dziwiło uczonych.

10. Krócej możemy załatwić się ze sprawą marionetek. Lévi poświęcił im wzmianki »parmi les éléments qui ont pu concourir à la formation du drame<sup>2</sup>, ale bliżej się tą sprawą nie zajął. Marionetki są w Indiach do dziś dnia bardzo powszechne, dla ludności wielu okolic stanowią jedyny surogat dramatu. Są też bardzo starożytne, mamy o nich wiadomości w źródłach buddyjskich i bramińskich na długo przed Aleksandrem. Wobec tego wylania się pytanie, czy się one wzorowały na teatrze właściwym, czy też na odwrót teatr właściwy na nich, bo rozwój obojga mógł być wprawdzie samodzielny, ale trudno chyba przypuścić samorzutne powstanie dwóch tak pokrewnych rodzajów rozrywki. Hillebrandt zbył całą kwestię bardzo krótko, twierdząc przeciw Pischlowi, że »wie die dramatischen Vorgänge eine Nachbildung des Lebens sind, so sind die Puppenspiele die für kleinere Verhältnisse gegebenen Nachbildungen und Nachahmungen des Dramas<sup>3</sup>. Twierdzenie takie, papierowe i gołosłowne, nie jest oczywiście żadnym a żadnym dowodem. Lepiej broni swojej sprawy Pischel<sup>4</sup>. Pomijając argumenty poboczne, wystarczy zatrzymać się na najwialniejszym z nich, a mianowicie na ety-

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid. 324.

<sup>3</sup> L. c. 8.

<sup>4</sup> Die Heimat des Puppenspiels (1900).

mologii wyrazów *sūtradhāra* i *sthūpaka*, z których pierwszy znaczy w klasycznym teatrze 'dyrektor trupy, kierownik, stage-manager', drugi zaś 'pomochnik dyrektora'. Dosłownie jednak znaczą te wyrazy 'trzymający nitkę, sznurek' i 'ustawiacz'. Otóż fakt jest niezaprzeczony, że mimo wszelki sceptycyzm i mimo (mało zresztą przekonywające, a przy tym dawniejsze) próby wywiedzenia ich skąd inąd<sup>1</sup>, najpóźniej i najnaturalniej tłumaczą się terminy 'trzymający sznurek' i 'ustawiacz' z teatru marionetek. zwłaszcza, że *sūtradhāra* wciąż się jeszcze używa o przedsiębiorcy marionetkowym. Zwrócę też uwagę, że i po ormiańsku 'joueur de marionnettes' nazywa się *laraxil* od *lar* 'ficelle, cordon, corde' i \**xil*, por. *xlem* (< \**xilem*) 'arracher itd.', redupl. *xlxlem* 'tirailleur itd.'<sup>2</sup>. Szukając rozstrzygnięcia między stanowiskiem Pischla a Hillebrandta, trzeba mieć na oku tę ważną okoliczność, że marionetki wiążą się ściśle zarówno z niższymi warstwami społeczeństwa mniej czy więcej kulturalnego, jak przedo wszystkim z dziećmi; są to widowiska «destinés à un auditoire enfantin d'âge ou d'intelligence»<sup>3</sup>, jak mimochodem zauważył doskonale

<sup>1</sup> Lévi, op. c. 378 i 373; Windisch, Der griechische Einfluß .., 75—76.

<sup>2</sup> Wszystkie te wyrazy ormiańskie podaje ze znaczeniami zanotowanymi tutaj niewielki, ale bogaty w materiał słownik: Nar Bey de Lusignan (recte Calfa), Dictionnaire arménien-français (4 wyd. 1893), 351 i 384.

Jednakowoż ścisłość każe dodać, że największy słownik ormiański — tzn. 2-tomowy Nor Bargirk' Haykaznean Lezui (Wenecja 1836—37), którego prof. Gawroński nie miał do rozporządzenia — przy owym wyrazie *laraxil* (I, 880) przytacza cytaty z przekładu Arystotelesa oraz — jako odpowiednik wyrazu ormiańskiego — greckie *neuróspastos*. Czyli że orm. *laraxil* jest niewątpliwie tylko tłumaczeniem wyrazu greckiego (odnośnik do Arystotelesa znaleźć można s. v. np. w 4-tomowym słowniku grecko-niemieckim F. Passowa, 5 wyd. 1841—57), zwłaszcza że ów termin w greckim nie jest wcale odosobniony (istnieje obok niego: *neurospastēs*, *neuróspasma*, *neurospastōs*, *neurospastēs*, *neurospastia*, *neurospastihós*), a ormiańskie zna tylko owo *laraxil*. Nie znaczy to jednak wcale, że paralela semantyczna w ten sposób ginie; znaczy tylko, że z ormiańskiego przesuwamy się ona do greckiego. Nazwę grecką wspomniał i Pischel na str. 8 pracy cytowanej tu w uw. 4 na str. 35.

<sup>3</sup> Op. c. 414.

Lévi. Nie ma i nie było dziecka, które by się nie bawiło lalkami, i to w sposób równie pierwotny w porównaniu z teatrem marionetek, jak pierwotnym jest tenże sam teatr w stosunku do właściwego. Sądzę przeto, że mając tę okoliczność na względzie, najwłaściwiej zrobimy, szukając pierwszych początków marionetek w zabawach dzieciennych, ale pierwszych stadiów rozwoju poniekąd już scenicznego w zabawie ludzi starszych — bardzo przecie jeszcze pierwotnych i dziecinnie naiwnych — którzy podjęli te igraszki ku zadowoleniu własnemu i drugih, «*enfantins d'âge ou d'intelligence*». Żeby teatr właściwy powstał z marionetek, w to nie łatwo uwierzyć, boć trudno zaprzeczyć gromadzonym przez etnologię dowodom, że się on u ludów pierwotnych rozwija z tańców i śpiewów, świeckich i obrzędowych, oraz że w teatrze ludów kulturalnych, także w Indiach, są wyraźne ślady takich początków. Owszem, teatr pierwotny — jeszcze nawet nie teatr, dopiero mimus prymitywny — mógł wpłynąć na równie pierwotne marionetki, pobudzając je do naśladownictwa. Na nim przecie zasadza się zabawa lalkami. Ale z kolei, z wielką pewnością, marionetki wpłynęły na teatr, i to na stronę jego techniczną. Bo i temu trudno zaprzeczyć, że kiedy pierwotni mimowie wygodnie obracali się na najprymitywniejszej widowni, choćby nią było po prostu oddzielone miejsce, to marionetki nie mogły się obejść bez jakiejś — żeby najprostszej — pomocy technicznej, jakiejś budy, czy desek, jakichś sznurków, kogoś, co nimi poruszał i co je ustawiał. I również jasnym jest, że jeżeli na jakie terminy miała się zdobyć taka prymitywna technika, to przede wszystkim na określenie 'tego, co trzyma nitkę' i 'tego, co ustawia lalki'. Ale ten, co trzymał nitkę, był równocześnie aranżerem, kierownikiem przedsięwzięcia, a tamten drugi jego pomocnikiem. W tym znaczeniu przejęli oba wyrazy pierwotni mimowie, kiedy z kolei zaczęli kleić jakąś scenę i czynić pierwsze i najbliższe im kroki ku jakiemuś bardziej zdecydowanemu rozwojowi technicznemu. Tak by się najnaturalniej tłumaczył ten niewątpliwy stosunek wzajemny między pierwotnym teatrem właściwym a marionetkami. Jest też rzeczą a priori zupełnie możliwą, że figura komiczna (*vidūṣaka*) przechodziła jakiś okres rozwoju na tej drugiej scenie; Pischol idzie dalej i twierdzi, że tam była pierwotna jej ojczyzna, ale sprawa ostatecznego pochodzenia figury komicznej teatru indyjskiego przedstawia mi się inaczej, jak wyżej mówiłem.

Istniały wreszcie w Indiach tak zwane u nas z francuska chińskie cienie (*ombres chinoises*, *Schattentheater*), z marionetkami prawdopodobnie spokrewnione, ale jaką była ich rola w rozwoju sztuki teatralnej i jakim stosunek do dramatu literackiego, o tym — wobec braku materiałów — nic pewnego powiedzieć nie umiem, pomimo wywodów znowu tegoż samego *Pischla*, zadziwiających, jak zwykle, olbrzymią erudycją i darem kombinacyjnym<sup>1</sup>.

11. Pozostaje do rozpatrzenia ważna sprawa związku dramatu z epopeją, innymi słowy, sprawa stosunku mimów, czyli aktorów, do rapsodów epicznych. Pojawiały się głosy, że dramat indyjski po prostu z epopei się rozwinął. Tak na przykład twierdzi *Windisch*<sup>2</sup>. Ze związek między obojgiem nie ulega wątpliwości, o tym świadczą dwa wyrazy, które należą do najczęstszych synonimów wyrazu *naṭa* 'aktor', a mianowicie *bhārata*, *bharata* i *kuṣīlara*. Obie te nazwy oznaczają równocześnie rapsodów epicznych (którzy noszą zresztą także inne imiona, *sūta*, *māgadha* itd.), odpowiedniki zaś pierwszej z nich do dziś są w niektórych językach nowoindyjskich pospolitą nazwą aktora. Mimo to nie udało się dotąd stosunku sprecyzować. *Lévi* rozrzucał o nim w książce swojej kilka krótszych i dłuższych wzmianek, z których tyle widać, że mu się rzecz jasno nie przedstawia. To przyznaje rapsodom wpływ uboczny na rozwój teatru<sup>3</sup>, to znów zdaje się być skłonny widzieć w ich działalności główne źródło, skąd dramat wyszedł<sup>4</sup>. Niejasność tę niekoniecznie usuwa okoliczność, że w pierwszym wypadku chodziłoby o teatr ludowy, w drugim o dramat klasyczny. Bądź jak bądź, wyraźnie się w tej sprawie uczony francuski nie wypowiedział. Po nim zaś, o ile mi wiadomo, nikt się tą sprawą szczegółowo nie zajął. Podnieśmy główne momenty, jakie tu wchodzą w rachubę.

Etymologowie indyjscy wywodzili wyraz *bhārata* w znaczeniu 'aktor' od owego św. *Bharaty*, patrona sztuki dramatycznej. Gramatycznie rzecz jest możliwa, po wyczerpującym wywodzie *Lévi*ego<sup>5</sup>, nie ulega jednak chyba wątpliwości, że i tę etymo-

<sup>1</sup> *Das altindische Schattenspiel* (1906); odbitka z *SPAW*.

<sup>2</sup> *Der griechische Einfluß*.., 5—6, 10—11. Tak samo sądził wcześniej już *Brockhaus* (*ibid.* 5).

<sup>3</sup> *Op. c.* 333—334, 310/311.

<sup>4</sup> *Ibid.* 309—310.

<sup>5</sup> *Ibid.* 311—312.

logię trzeba, jak inne podobne, właśnie odwrócić: Bharata, postać najzupełniej blada i nie umotywowana, jest uczoną abstrakcją z wyrazu *bhārata*, sam zaś ten wyraz oznaczał pierwotnie rapsoda epicznego i pozostaje w niewątpliwym związku z nazwą plemienia Bharatów, rycerskiego i przedsiębiorczego, którego czyny sławiły starożytne pieśni epiczne, roznoszone po całych Indiach przez rapsodów, wcześniej skupionych w odrębną klasę. Substantywowany przymiotnik pochodny od Bharata (a więc 'bharacki') oznaczał w rodzaju nijakim pieśń epiczną, *Bhārata* 'Powieść o Bharatach' (z czasem *Mahābhārata* 'Wielka powieść o Bharatach'), w rodzaju zaś męskim (Nom. S. *bhārataḥ*) recytującego tę powieść barda czy rapsoda. Na aktora zatem zostało to określenie przeniesione wtórnice, przy czym — rzecz jasna — musiało pierwotnie oznaczać aktora o funkcjach odmiennych od reszty członków trupy, którzy nosili nazwę *nāṭa*; z czasem dopiero nastąpiła fuzja czynności i nazw. Pierwszy krok ku temu związkowi *epopei* z dramatem uczynili, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, rapsodzi. Wiemy nie tylko z dawnych czasów, ale nawet z dzisiejszych, że rapsodzi zwykli powieści epiczne deklamować po wsiach, rzecz ciekawą, dziś jeszcze po sanskrycku, tyle, że się potem ustępy nie rozumiane komentuje w językach nowoindyjskich. Wiemy dalej, że rapsodzi, którzy ongiś, jak dziś, byli ludźmi klas wyższych, dawno już, bo — jak świadczy jedna ze słynnych płaskorzeźb, otaczających kopiec buddyjski w Sanchi — w każdym razie najmniej parę wieków przed Chr., uczynili to ustępstwo na rzecz smaku warstw szerszych, a może i własnego, że deklamacje kancon epicznych urozmaicili dopuszczeniem w przerwach muzyki, śpiewu i tańców. Tutaj należy bezwątpienia szukać narodzin dramatu klasycznego, to jest, łączącego wyższe role sanskryckie (zwrotki deklamowane) z niższymi rolami prakryckimi (zwrotki w zasadzie śpiewane; *gāthāḥ* 'piosenki') i łączącego recytację z muzyką i tańcami. »Que deux rhapsodes s'associent, se partagent les rôles, et le drame est créé« powiada Lévi<sup>1</sup>. Zapewne, ale to tłumaczenie nie wystarcza. Dramat ludowy, bardzo prymitywny, był już stworzony, chodzi o to, jak powstał klasyczny. Gdybyśmy się zadowolili przypuszczeniem Lévi'ego, wypowiedzianym w zdaniu przytoczonym, a powtórzonym obszerniej kilkanaście stron

<sup>1</sup> Op. c. 310.



dalej<sup>1</sup>, to nie zrozumiemy, skąd się wzięły w dramacie klasycznym narzecza ludowe, boć rapsodzi deklamowali i wciąż deklamują po sanskrycku. Poza tym przypuszczenie takie kłóciłoby się z ludowym pochodzeniem dramatu, a to stoi zbyt silnie. Moim zdaniem nowe produkcje musiały być wspólne — nie zresztą naturalniejszego! — i stąd poszła fuzja elementów może nawet nie tyle społecznych, co artystycznych. Po prostu aktorzy, brać zawsze biedna i pomysłowa, podchwycili recytacje epiczne i podnieśli stworzoną w ten sposób całość o stopień wyżej w hierarchii literackiej. Dalszym stopniem było już tylko utrwalanie tekstów, ostatnim podjęcie ich tworzenia przez jakiego indyjskiego Thes-pisa. Że się ta fuzja żywiołów epiczno-dramatycznych na ogół raczej tak odbyła, jak przedstawiłem, za tym świadczy fakt, że aktorzy zawsze zostali w Indiach kastą bardzo niską, rapsodzi zawsze bardzo wysoką. Ale ze się taka fuzja w ogóle odbyła, to nie jest czyjś domysł, oparty tylko na prawdopodobieństwie. Jeżeli się nie mylę, mamy na to wyraźny dowód w samej terminologii dramatycznej. Oto teoria indyjska rozróżnia kilka sposobów gry (*vytti*), w szczególności cztery. Trzy pierwsze sposoby: wdzięczny, podniosły i gwałtowny (*kāśiki*, *sātteati*, *ārabhaṭi*) odnoszą się głównie do mimiki aktorskiej. Czwarty jest innej natury, nazywa się zaś *bhārati* (coіл. *vytti* tzn. sposób *bharacki*). Przytoczę według Léviiego opis, oparty na trzech głównych teoretykach. »La quatrième manière, la manière verbale (*bhārati*) s'oppose aux trois précédentes comme au sens s'oppose le son: le sens est l'âme de celles-ci; le son est l'âme de celles-là (*arthavytti*, *śabdavytti*). Elle emploie la voix comme moyen d'expression. Elle n'admet pas les personnages féminins. Les acteurs qui la jouent parlent le sanscrit; on les appelle du même nom. *bharatas*. Cette manière convient à tous les sentiments; Bharata la restreint pourtant à l'héroïque, au merveilleux et au tragique»<sup>2</sup>. Jeden w drugi szczegóły niezwykle ciekawo i rzecz istotnie dziwna, że się dotąd nie doczekały należytej oceny. Bo proszę tylko uważać: 'bharackim' nazywa się sposób gry, który nie zna tańca ani śpiewu, polega na recytacji nie prakryckiej, lecz sanskryckiej, ogranicza się do mężczyzn, a wedle najstarszego teo-

<sup>1</sup> Ibid. 333—334

<sup>2</sup> Ibid. 93.

retyka wyraża przede wszystkim uczucia bohaterskie, cudowne i tragiczne (o ile dramat indyjski zna tragizm) — jednym słowem odpowiada w każdym szczególe recytacji epickiej. Czyż wobec tego, a w dodatku wobec nazwy, jaką się go określa, nie jest wyraźnie tym, na co etymologia nazwy wskazuje, 'sposobem epickim', tzn. wniesionym przez rapsodów epickich?

Drugim wyrazem, oznaczającym zarówno aktora jak rapsoda, jest *kuśilava*. Etymologia niejasna. Weber, mając na oku notorycznie rozwiązłe życie trup wędrownych, widział w nim prefiks pejoratywny *ku-* i nieistniejący zresztą wyraz *\*śilava*, pochodny od *śila* 'charakter'. Ale takiej analizie sprzeciwia się gramatyka<sup>1</sup>. Etymologowie indyjscy widzieli w tym wyrazie imiona dwóch synów Rāmy — jeden nazywał się Kuśa, drugi Lava — którzy według legendy byli pierwszymi recytatorami epopei (Rāmāyaṇa) sławiącej czyny ich ojca. Ale i na ten wywód nie pozwala gramatyka. Lévi, który, mając znów na względzie stosunek rapsodów do aktorów, podjął etymologię indyjską, usiłuje obronić niezrozumiałe i zamiast a, przypuszczając, że *le composé Kuśilava a pu être formé sur l'analogie des dvandvas où sont réunis un nom d'homme et un nom de femme*<sup>2</sup>. Przypuszczenie to nie wytrzymuje krytyki. Bo przede wszystkim, o ile ten wyraz jest istotnie złożeniem *dvandva* i oznacza synów Rāmy (a stąd przecie musiałby być dopiero przeniesiony na rapsodów), brzmi zupełnie poprawnie *Kuśalava*. Po wtóre, co byłby za powód tej dziwnej i niebywalej analogii? Żadnego. Gdzie ów analogiczny punkt wyjścia? Nigdzie. A przy tym usuwamy w ten sposób jedną trudność gramatyczną, ale nie usuwamy drugiej: gdyby istotnie jacyś rapsodzi mieli się nazwać od prototypu swego, dwóch synów Rāmy (*Kuśalarau* czy też *\*Kuśilavau*), to na oznaczenie ich trzeba by przecie raczej jakiegoś derivatum, jak *bhārata* od *bharata*. W dodatku zauważę, że ci synowie Rāmy, których właściwa Rāmāyaṇa nie zna, dopiero późniejsze uzupełnienie, są mi razem ze swoimi imionami bardzo podejrzani. Rzecz tłumaczyłaby się prosto, gdyby przypuścić, że i tu zaszedł ten sam wypadek co z *Bharatą*: Kuśa i Lava dostali swe imiona przez abstrakcję z nazwy rapsodów, *kuśilava*.

<sup>1</sup> Lévi, op. c. 313.

<sup>2</sup> Ibid. II, 51

Jakiegokolwiek jest jego pochodzenie, jednego dowodzi wyraz *kuśilava* na pewno: ścisłego związku między rapsodami a aktorami i to nam wystarcza. Jakiej bowiem natury był ten związek, to, zdaje mi się, wyjaśniłem wyżej, przynajmniej w głównym zarysie.

12. Sposób zaś, w jaki się wyjaśniła rola rapsodów w teatrze indyjskim, daje nam wreszcie podstawę do wyjaśnienia istoty tego pomieszania sanskrytu z prakrytami. Bo nie wystarcza powiedzieć, jak to się dotąd mówiło: prakryt dlatego, że dramat z ludu wyszedł. W takim razie bowiem, dlaczegoż to poeci sanskryccy nie zachowali go wszędzie, skoro zachowali w pewnych partiach? Było to przecie najzupełniej możliwe. Poeta Rājaśekhara (około 900 po Chr.) zostawił, obok innych, dramat *Karpūramañjarī*, pisany wyłącznie w gwarach prakryckich. Nazwa techniczna takiego dramatu, *sattaka*, jest poświadczona bardzo dawno<sup>1</sup> i autor poszedł bez wątpienia za starą tradycją. Z drugiej zaś strony, nie dość powiedzieć: sanskryt wprowadzono dlatego, że podjęli dramat poeci klasyczni, sanskryccy. Bo w takim razie, dlaczego w ogóle prakryt? Skoro poeci sanskryccy zlekceważyli tradycję w jednych partiach, mogli ją chyba równie dobrze zlekceważyć w innych... Nie. Poeci klasyczni poszli za nią we wszystkim. Zachowali prakryt tam, gdzie go znaleźli w swoich wzorach, i tak samo zachowali sanskryt, tam gdzie go we wzory ich wnieśli rapsodzi epiczni.

<sup>1</sup> Lévi (op. c. 147) cytuje tu tylko indyjskie dzieło teoretyczne *Sāhityadarpaṇa*, które powstało dopiero na przełomie w. XIII i XIV (ob. np. Winternitz, op. c. III, 25). Jeśli jednak to *sattaka* jest identyczne z *sāṭaka* (o oboczności *s* | *ś* w sanskrycie ob. np. J. Wackernagel, *Altindische Grammatik* I, 1, § 197 d; o oboczności: samogłoska krótka + spółgłoska podwójna: samogłoska długa + spółgłoska pojedyncza ibd. § 146 a oraz K. Seidenstücker, *Handbuch der Pāli-Sprache* I, § 17 C A § 30 A), a w dalszym ciągu z średnioindyjskim *sāṭika* (ob. np. Seidenstücker, op. c. I, § 41), to nazwa ta sięgałaby w. I lub nawet II przed Chr. (ob. artykuł E. Hultzsch'a w *ZDMG* XI, 1886, 66 & uw. 1, Hultzsch co prawda tłumaczy „Spiel und Tanz“ Lévi zestawia *sattaka* tylko z *sātaka* (śetofe, jupe), dodając jednak pytańnik, ale Keith (*The Sanskrit Drama* 350) przypomina — jak i ja — *sāṭika*, odsyłając też do Hultzsch'a. Oczywiście nie wiem, czy prof. Gawroński też miał na myśli owo *sāṭika*, ale nie znajduję nigdzie niczego innego

Jak zaś sanskryt w dramacie literackim ma powód szczególny, tak samo różnorodność i rozdział prakrytów nie są dowolne ani przygodne. Niestety, w szczegółach rzecz dotąd niejasna. Nie ma zresztą tych narzeczy tak wiele. Teoretycy wyliczają wprawdzie długi szereg, ale de facto spotykamy tylko trzy gwary prakryckie w dramacie: śaurasēni, mālārāṣṭrī i māgadhi<sup>1</sup>. Pierwsza, normalna w prozie i mająca nad innymi ogromną przewagę, jest niwątpliwie spadkiem po misterjach krsznaickich (p. str. 15), inaczej nie podobna wytłumaczyć sobie tej roli dialektu, który poza tym żadnej literatury nie wydał; owszem, ten szczegół właśnie przemawia za takim pojmowaniem rzeczy. Gwara mālārāṣṭrī przeciwnie, posiada poza obrębem dramatu wcale bogatą literaturę poetycką. W dramacie używa się w zwrotkach, pierwotnie śpiewanych, jak świadczy nazwa ich *gāthā* 'piosenka'; z czasem także w deklamowanych, bez wątpienia w drodze rozwoju literackiego. Analogia dwóch punktów poprzednich pozwala wnioskować, że mālārāṣṭrī wprowadzili do teatru śpiewacy. Gwara ta wyrażałaby zatem udział świeckiego śpiewu i tańca. Po części da się to może poprzeć okolicznością, że na południu Indii zawód sceniczny był bardzo rozpowszechniony: «le sud est la patrie classique des comédiens, dans les textes bouddhiques et dans nombre de prologues», powiada Lévi<sup>2</sup>. Otóż gwara mālārāṣṭrī jest najbardziej południową z aryjskich i graniczy już z językami drawidzkimi. Przypominam, że świadectwa buddyjskie odnoszą się do czasów dawniejszych, kiedy śpiewacy odgrywali w trupach wędrownych większą rolę, niż później. Trzeci dialekt jest māgadhi, tzn. magadzki. Ojczyzną jego jest zatem kraj Magadhów w Indiach Wschodnich, nad dolnym biegiem Gangesu. Māgadhi używa się (dość rzadko) w rolach niskich. Ale dlaczego właśnie māgadhi? i co ci Magadhowie wniesli ze sobą do teatru za specjalność? Nie wiem. To pewna, że objaśnienie Lévięgo, wyżej przytoczone (str. 39—40), nie może być słuszne.

Takie są źródła dramatu indyjskiego. Pomijając wpływy poboczne, dramat klasyczny ma początek dwojaki: z jednej stro-

<sup>1</sup> Ob. o tym pracę prof. Gawrońskiego, *Am Rande des Mṛcchakatika* (KZ XLIV, 1911; 224—284), mian. 247—279, lub choćby 248.

<sup>2</sup> Op. c. II, 55.

ny sztukę pierwotnych mimów, z drugiej recytacje rapsodów epicznych.

13. Zanim na podstawie powyższych wywodów podam króciutki rys rozwoju teatru i dramatu w Indiach, zwrócę jeszcze uwagę na jedną okoliczność, której nie godzi się pominąć milczeniem. Jest nią niezwykła skłonność ku formie dramatycznej w całej literaturze indyjskiej. Przede wszystkim już w języku: podstawą stylu jest oratio recta. To nie znaczy, żeby ją pisarze chętnie stosowali, niby jaki Liwiusz, jako środek krasomówczy. Nie, to znaczy, że przemowa od siebie jest normalnym sposobem przedstawienia rzeczy, bez względu na to, czy się mówi w osobie pierwszej, drugiej, czy trzeciej, czy się opisuje czyjeś postęпки czy tylko myśli, a choćby przypuszczalne motywy. Rys ten znalazł w literaturze najszersze zastosowanie. Wystarczy podkreślić go w dwóch gatunkach, obu blisko związanych z ludem: w bajkach, w ogóle opowiadaniach, i w epopei ludowej. Wiadomo powszechnie, że Indusi są pierwszymi opowiadaczami świata. Literatury indo-aryjskie — sanskrycka, palijska, prakryckie, i młodsze ich odrośle aż po dziś dzień — roją się formalnie od nawału opowiadań. Dzięki żmudnym dochodzeniom Hertla<sup>1</sup> wiemy dziś na pewno i niezbicie, że skarbiec opowiadań całego świata cywilizowanego zasypany jest wątkami i gotowymi bajkami ze źródeł indyjskich. Otóż ta bajka indyjska odznacza się ogromną siłą dramatyczną, w tym znaczeniu, że normalnie opowiada się wprost, z najszerszym zastosowaniem orationis rectae. Nieraz spotykamy krótsze i dłuższe ustępy, gdzie osoby rozmawiające wprowadza się bez takich nawet dodatków, jak 'rzekł, powiedział, odparł'; po prostu: A — B — itd. Nicco mniej widać to w bajkach opracowanych artystycznie, tym wyraźniej w zbiorach więcej niedbanych, tj. zbliżających się do sposobu ludowego, jak *Vēṭalapañcaviṃśati*, *Śukasaptati* i innych. To jedno. Po wtóre, na co już zwracano uwagę, epopeja sanskrycka tzw. ludowa (*Mahābhārata*) jest prawie cała dialogowana. Nie to, żeby w wątek opowieści wprowadzać przemowy, jak czyni Homer, Wergili czy Mickiewicz. W epopei indyjskiej mówi się po pro-

<sup>1</sup> Ostateczne wyniki tych badań podaje dzieło tego uczonego pt. *Das Pāñcatantra, seine Geschichte und seine Verbreitung* (1914).

stu — i notabene poza ramami wiersza epickiego — A. rzekł. B. rzekł itd. Opisy, przejścia itp. wkłada się z pomocą tej samej formułki w usta domniemanych autorów większych i mniejszych części epopei, ich opowiadaczy itd. Całość ma w ten sposób charakter nieskończonego szeregu luźnych scen dramatycznych, coraz to nowa figura pojawia się, powie swoje i znika, ustępując miejsca następnej. Oczywiście, oba podniesione tu fakty, styl bajek i dialog epiczny, nie są jeszcze dramatem ani nawet jego bezpośrednim i ostatecznym źródłem. Ale świadczą o wielkiej skłonności do formy dramatycznej. Jest to grunt, podkład ludowo-literacki, na którym właściwy dramat mógł się rozwinąć łatwiej niż gdzie indziej. I z pewnością sama forma produkcji dawnych rapsodów ułatwiła im ogromnie wpływ na dramat ludowy, przyczyniając się w ten sposób do stworzenia dramatu literackiego.

14. Dramat nie mógł w Indiach nie powstać. Za dużo było danych. Korzeniami tkwi w tańcu, śpiewie i wrodzonej potrzebie sztuki. Ale materiał indyjski nie pozwala dać dostatecznie pewnej odpowiedzi na pytanie, czy się to tańce i śpiewy zrodziły na gruncie obrzędowym, czy świeckim. Mnie się zdaje, że zwolennicy każdej z tych dwóch teorii zanadto się zapatrzyli w swoje wody. Potrzeba zabawy nie ma nic wspólnego z wierzeniami pierwotnego człowieka. Niewątpliwie tańczono i śpiewano byle sposobność (czyż dziś inaczej), nie czekając impulsu ze strony kultu. Ale ujęcie tańców i śpiewu w pewien prymitywny system, stosowanie jakiejś zaczątkowej charakteryzacji, jakieś maski demonicznej i inne podobno zjawiska — wszystko pierwsze kroki teatrowi — mogły znaleźć wcześniej systematyczne zastosowanie przy okazjach nastroczonych przez kult: a przy tym pochód, procesja, jeszcze nie scena, ale już miejsce oddzielone. Tylko, że wyłączności nie było: kto tańczył i śpiewał dla własnej rozrywki, ten w razie potrzeby tańczył, śpiewał i, przedstawiał role demoniczne na usługach kultu. Jedna strona wpływała na drugą. Rzecz zrozumiała u ludu tak zdolnego i bystrego, który reagował na każdą podnieť umysłową, jak Indusi. Ślady takiego współdziałania mamy już w Rygwedzie. Odsyłam np. do tego, co Schroeder przytacza z powodu hymnu I, 179, pojętego przezeń, jako „ein Fruchtbarkeits-Drama“: przy jednym z obrzędów towarzyszących uroczystości sobótkowej, dzielili między siebie role

uczeń bramiński i rozpustna dziewczyna<sup>1</sup>. W ogóle trzeba podnieść, że na Wschodzie, zwłaszcza zaś w Indiach, kult ogarnął wesołość swoją opieką. Dowody na to łatwo zbierać. Przytoczę np. co powiada znany podróżnik i uczony, Schlagintweit<sup>2</sup>:

...  
Nie też dziwnego, że etnograf angielski, Baines, omówiwszy naprzód temple-servants, tzn. kasty, zajęte służbą około świątyń, w najbliższym paragrafie dzieła swego o ludności indyjskiej przechodzi do kast tancerzy, śpiewaków itp. i tak powiada: »That these professions should be placed immediately after those connected with temple-service is by no means so anomalous as regards sequence as it may appear at first sight. In India, as in other oriental countries, dancing and singing are professional accomplishments or ceremonial observances, and only among some of the wilder tribes is the dance a form of private recreation. ...the dance in India is a performance by trained professionals, of a character which may be called posture-singing, or illustrating by gestures the words sung by the performer«<sup>3</sup>. Z takiego tańca łatwo już mógł się rozwinąć prymitywny dramat, który w miarę jak się stawał sztuką, uniezależniał się do pewnego stopnia od kultu, nigdy zresztą związków nie zrywając. Jakkolwiek bądź jednak przedstawiają się w szczegółach te najpierwsze stadia rozwoju, pewną jest rzeczą, że w czasie, kiedy na podstawie

<sup>1</sup> Op. c. 156—172, zwł. 161—162.

<sup>2</sup> W rękopisie autor pozostawił tu kilkanaście wierszy wolnych, przeznaczonych na dopisanie cytatu. Cytować chciał niewątpliwie dzieło »Indien in Wort und Bild« (2 t., 1890—1891), może mianowicie takie słowa. »Bei Opferfesten wurde ein eigener Bau für dramatische Darstellungen aufgeführt, später erhält jeder Fürstenpalast seine Sangitasāla, einen Konzert- und Ballettsaal, worin die Bühne mit einem Vorhange abgeschlossen war... Die Handlung war immer ein Prahasana, ein Lachspiel oder Posse, und drehte sich um Heldenthaten oder Liebeshändel; der deutsche Hanswurst hatte dabei seinen Vertreter im Vidûschaka wörtlich Verschlechterer, der eine lächerliche Rolle spielt, harmlose Späße und Witzworte einwirft. Noch heute gibt es Trauerspiele nicht, der Ausgang muß stets ein glücklicher sein... (II, 10).

<sup>3</sup> A. Baines, *Ethnography (Castes and Tribes)* (1912, 92—93).

obfitszych 'danych' możemy sobie wyrobić niezgorsze pojęcie o mimach indyjskich, a więc w jakim VI w. prz. Chr., już oni zawód swój oddawali nie tylko na usługi kultu, ale także świeckiej rozrywki. Świadczą o tym owe kiermasze z okresu starobuddyjskiego i dalsza praktyka, ciągnąca się aż po dziś dzień, kiedy ci sami aktorzy wędrowni, których zawód jest w zasadzie świecki, biorą przecie regularnie udział w wystawianiu misterii przy okazji uroczystości religijnych. Nowy impuls otrzymały trupy starożytnych mimów indyjskich ze strony teatru marionetek: naśladowano jego pierwotną technikę. Musiało to nastąpić bardzo dawno, bo teatr marionetek przesuwają stare źródła epickie i buddyjskie, nie mniej jak wnioski logiczne, w bardzo odległą przeszłość; więc jeżeli nie przed okresem, kiedy żył Buddha, to bardzo niewiele po nim. Po tym zaś przyszedł daleko silniejszy i ważniejszy wpływ rapsodów epicznych. Skłonny jestem przypuścić, że miał on miejsce przed Pāṇinim, tj. najpóźniej przed drugą połową IV w. prz. Chr., bo gramatyk ten zna już teoretyczną literaturę dramatu, trzeba zaś było wcale wysokiego stopnia rozwoju teatru, ażeby się zajmować kwestiami teoretycznymi, obcymi ludowi, traktować je w podręcznikach i różnice zdania zaznaczyć w fakcie istnienia odrębnych szkół, z których dwie — dla przykładu gramatycznego — wymienia Pāṇini po nazwisku. Rapsodzi przekazywali aktorom elementy wyższego wykształcenia, tematy epiczne, role sanskryckie, a z tym wszystkim nieuchronne już aspiracje do służby literaturze, które i u nas cechują artystów teatralnych. Z tą chwilą dramat klasyczny został w zasadzie stworzony. Pierwsze stadia rozwoju nowego gatunku literackiego nie zostały po sobie śladów pisemnych. Rzecz jest, jak wspomniałem zupełnie zrozumiała.

15. Najstarsze zabytki klasycznego dramatu indyjskiego stoją już na tym szczycie rozwoju technicznego, jaki dramat ten w ogóle osiągnął. Są wprawdzie szczegóły starsze, jak ów brak *nāṇḍī*, omówiony powyżej, ale szczegóły takie dadzą się wyłowić i o wiele później. Na ogół mamy tu już ten sam podział zewnętrzny, formalny, to samo rozróżnienie ról sanskryckich i prakryckich, tę samą figurę komiczną, jeżeli temat na nią pozwala, te same terminy i wskazówki sceniczne. Zabytki te są buddyjskie i grupują się dokoła ogniska literackiego, którego ośrodkiem był wielki poeta i filozof Aśvaghoṣa; jeden z dramatów ma go



za autora<sup>1</sup>. Aśvaghōṣa żył na dworze potężnego Kaniszi, potomka najeźdźców z północy, który przyjąwszy kulturę indyjską zasłynął jako jeden z największych protektorów buddyzmu. Panowanie Kaniszi przypada, według najnowszych badań, na pierwszą połowę II w. po Chr.<sup>2</sup> Odkrycie w Azji środkowej tych fragmentów było wydarzeniem literackim pierwszorzędnym, za jednym zamachem przesuwającym dokumentowaną historię dramatu klasycznego o paręset lat wstecz od epoki, kiedy żył najstarszy po ów czas poeta dramatyczny (bo Śūdraka podlegał dyskusji), Kālidāsa; lokowano go w V lub VI w. po Chr. Drugim takim wydarzeniem, wypełniającym ogromną lukę w dziejach dramatu, było odnalezienie w południowych Indiach rękopisów kilkunastu dramatów, których autorem był Bhāsa, poeta zawsze żywo tkwiący w tradycji literackiej, ale znany dotąd tylko ze wzmianek. Bhāsa, jak na dziś, nie da się ściśle datować, to pewna wszakże, że był on sporo starszy niż Kālidāsa; przemawia za tym nie tylko fakt, że go ten poeta wymienia po nazwisku między swymi poprzednikami o ustalonej już sławie, ale także względy stylistyczne, bo chociaż Bhāsa pisze językiem gładkim i bardzo już wyrobionym, to jednak różnica między nim a Kālidāsą jest ogromna. Kto po nim idzie, czy Śūdraka czy Kālidāsa, o tym różnie mówią fachowcy; przytacza się argumenty za i przeciw, sed adhuc sub iudice lis est. Szczególnym zbiegiem okoliczności, dwaj uczeni, którzy się może najwięcej zajmowali dramatem indyjskim, Pischel i Lévi, oświadczyli się za Kālidāsą, opierając się obaj na wrażeniu podmiotowym, bo na ogólnym obrazie stosunków

<sup>1</sup> Mowa o dramacie Śāriputrāprakaraṇa, którego fragment znalazł i wydał w r. 1911 Lūders.

<sup>2</sup> Tak np. mówi V. A. Smith na str. 130 dzieła *The Oxford History of India*, wydanego jednak dopiero w r. 1920. Ponieważ inne dzieło tegoż autora, *The Early History of India* (3 wyd., 1914; 256), za najprawdopodobniejszą datę wstąpienia na tron Kaniszi uważa r. 78, a praca niniejsza była ukończona już w r. 1916 (ob. przedmowę wydawcy), przeto autor musiał mieć tu na myśli chyba artykuł Lūdersa (SPAW 1912, 806 do 831, mian. 829—830), może też artykuły Konowa (ZDMG LXVIII (1914), 85—100; wątpliwe: SBAW 1916, 820 nn.); artykuły Marshalla, pomieszczone w czasopiśmie angielskim (JRAS 1914, 973—986; 1915, 191 nn.) były niewątpliwie jeszcze niedostępne z winy wojny.

kulturalnych, jak gdyby sto, dwieście czy trzysta lat mogło mieć tutaj naprawdę jakie znaczenie<sup>1</sup>. Przeciw sobie mają, z małymi wyjątkami, ogół indianistów. Moim zdaniem wcześniejszy jest Śūdraka; świadczy o tym okoliczność ważna, bo właściwości językowe, pominiawszy już inne względy<sup>2</sup>. Śūdraka zostawił jeden tylko dramat, Mṛcchakatika, najpotężniejszy utwór całej literatury dramatycznej indyjskiej. Trafem pojawił się w spuściźnie Bhāsy dramat tak podobny, że jeden musi być wzorem drugiego. Niestety, dotąd nie wydany, a prowizoryczna wiadomość w niczym nie uprawnia do pośpiesznego wniosku, żeby to właśnie Śūdraka był imitatorom; zupełnie już nielogicznym byłby drugi wniosek, że wobec tego Śūdraka jest młodszy niż Kālidāsa. Jedenaście dramatów Bhāsy, które dotąd wydano, ściślej mówiąc, które przed wojną dotarły do Europy, pozwalają wyrobić sobie o nim sąd bardzo już pewny: był to poeta zręczny, rozporządzający swobodnie środkami swej sztuki, ale dosyć szablonowy, podczas gdy autor Mṛcchakatiki jest najbardziej indywidualnym pisarzem indyjskim; jako twórca wygląda Bhāsa dosyć słabo przy nieporównanym Śūdrace, który tyle głębiej i bezpośredniej widział dusze swoich ludzi<sup>3</sup>. Jeżeli, co zdaje się prawdopodobniejsze,

<sup>1</sup> Ob. o tym str. 245—247 cytowanej wyżej w uw. 1 na str. 43 pracy prof. Gawrońskiego.

<sup>2</sup> O tych właściwościach językowych, a także o innych względach ob. str. 241—247 tejże pracy.

<sup>3</sup> Ponieważ jest to cytat polski, szukałem przede wszystkim — choć bez wielkiej nadziei (prof. Gawroński nie lubił prac kompilacyjnych) — w dziełach polskich, tzn. w znanej Historii literatury indyjskiej J. A. Święcickiego (str. 350—357) oraz rozprawie J. Tretiaka O dramacie staroindyjskim (przeoraz drukowanej z Przewodnika Naukowego i Literackiego z r. 1879 w zbiorowych Szkicach literackich z r. 1901; ob. mian. str. 63 do 93 i 101—102), nadto w Historii literatury powszechnej W. Gołomskiego (1898; I, 83) i w Literaturze powszechnej J. Zastrowskiego (1916; I, 35—36). Nie znalazłszy tam, szukałem jeszcze na wszelki wypadek u Lévi'ego, i we wstępie do przedmowy do Bohtlingkowego przekładu Mṛcchakatiki (1877), i w Indiens Litteratur und Cultur Schroedera, i we wstępie indyjskiego wydawcy dramatu Bhāsy pt. Svapnavāsavadatta, i w dziele Kleina, Geschichte des Dramas (III, 85—87). Jeśli jednak (choć to nie jest absolutnie konieczne) porównanie zazna-

Śūdraka naśladował Bhāṣę, to go wyzyskał w ten sam potężny, twórczy sposób, co Shakespeare stare kroniki albo włoskie nowele. Być może jednak, że Śūdraka jest starszy, choć mi się to nie wydaje. Następny dramaturg, Kālidāsa, żył w V w. po Chr. Ku temu stuleciu zbiegły się wskazówki w ostatnich 20 latach. Zbierając je, starałem się jeszcze dokładniej zamknąć twórczość poety w trzeciej ćwierci V wieku<sup>1</sup>. Oddzielając każdego z wymienionych dotąd pisarzy niezbyt długim okresem, możemy bez wielkiego błędu, ale i bez gwarancji ścisłości; tak sobie przedstawić rozwój dramatu indyjskiego w pierwszych stuleciach, odkąd posiadamy zabytki zachowane: początek II w. po Chr. — Aśvaghoṣa i współcześni mu poeci buddyjscy, koniec II w. albo III w. — Bhāsa, III lub może IV wiek — Śūdraka, V w. — Kālidāsa. Ale trzej ostatni poeci bardziej odbiegli od pierwszego niż każdy z nich od najbliższego sobie.

Dalszy rozwój dramatu indyjskiego już się nie tyczy sprawy tutaj poruszonej. Tyle powiedzmy, że popłynął on korytem bardzo szerokim. Prawda, że już się nie zjawiał ani drugi Śūdraka, głęboki psycholog, ani drugi Kālidāsa, wielki malarz nieuchwytnych nastrojów, ale w ciągu najbliższych kilkuset lat pojawiali się jeszcze poeci bardzo wybitni. Przede wszystkim Viśākhadatta, talentem, a zapewne i czasem najbliższy swoich poprzedników, z niezwykle nowatorskim, historyczno-politycznym dramatem *Mudrārākṣasa*; dalej potężny król Harṣa (pierwsza połowa VII w.), monarcha liberalny i pisarz wytworny, składający w dramatach swoich dowody wyjątkowo szerokich poglądów religijnych i dworskiej oglądy; Bhavabhūti (połowa VIII w.), posępny i zawity deklamator, uważany za jednego z największych dramaturgów

---

czone tu użyciem stopnia wyższego dotyczy tylko Śūdraki i Bhāsy, cytata pochodzi chyba z książki napisanej (po polsku??) już po odkryciu i wydaniu utworów Bhāsy (czyli w jakiś czas po r. 1912, kiedy wyszedł pierwszy jego dramat, ale przed r. 1916), bo to, co wiedziało przedtem (ob. np. Lévi op. c. 157—160), nie uprawniało do takiego porównywania. — Autentyczność dramatów Bhāsy kwestionowano żywo i namiętnie po r. 1920, także w osobnych pracach. W dwu słowach trudno to przedstawić. Ob. moją przedmowę.

<sup>1</sup> Ob. artykuł prof. Gawrońskiego w *Roczniku Orientalistycznym* I (1914—1915), 43—82, mian. 75—77.

indyjskich, z dumną pewnością wróżący swej sztuce, nie cenionej przez współczesnych, uznanie w przyszłości; Rājasekhara (około 900), płodny wirtuoz; Bhaṭṭa Nārāyaṇa, który umiał z wątków *epicznych dobyć silniejszych akcentów, niż wielu innych*; Kṛṣṇamiśra, autor jednego z najlepiej przeprowadzonych dramatów alegorycznych w literaturze światowej, i mniejszych bez liku, aż do naszych czasów. Ale dramat był już w tych późniejszych wiekach formą skostniałą. Szablon zapanował nad indywidualnością, ilość przytłoczyła jakość. Na liczbę produkcja była istotnie olbrzymia i dowodnie świadczy, jak niezbędnie i koniecznie wypowiadał się duch indyjski w formie dramatycznej. Sto lat temu liczono dramaty indyjskie prawie na palcach, Lévi (r. 1890) dorachował się ich 372, kilkanaście lat po nim, bibliograf amerykański przekroczył cyfrę 500<sup>1</sup>, dzisiaj się ona z pewnością o wiele podniosła, a z przeszukaniem niezliczonych bibliotek prywatnych, którego się jęli sami Indusi, pewnie pójdzie w tysiące. Bo i jakże, skoro dzisiaj jeszcze żyją ludzie, nie mający nic pilniejszego do roboty, jak produkować dziesiątkami klasyczno-szablonowe dramaty. O jednym takim opowiada z uczuciem patriotycznej dumy współczesny uczony indyjski<sup>2</sup>.

Obok klasycznego, dramat ludowy dalej pędził żywot. W ostatnich kilku wiekach uległ dużemu wpływowi perskiemu, rzecz sama przez się zrozumiała, wobec kilkusetletnich rządów muzułmańskich i kilkudziesięciu milionów mahometan w kraju. Ale i dawne misteria zachowały się bardzo pięknie, zwłaszcza w Bengalu. Stamtąd też dobywają się świeższe podmuchy. Najdawniejszy, to Gitagōvinda (autor Jayadēva), omówiona wyżej, str. 12—13. Szczególnie silne były dążenia odnowicielskie w ubiegłym stuleciu. Najznakomitszy z tych Bengalczyków dzisiejszych,

<sup>1</sup> Ob. Montgomery-Schuyler, A Bibliography of the Sanskrit Drama (1906), 13 uw. 1.

<sup>2</sup> „Dramatic writing has not ceased among modern Indian scholars... Living authors there are, whose works, at least some of them, rightly 'deserve to be named along with the ancient classic writings. Mr. Narayana Sastriar, Bhattasri and Balasarasvati as he has been termed, is the reputed author of ninety-four dramas. A wonderful feat of a literary genius!!.—tak mówi M. Krishnamacharya na str. XVIII—XIX dzieła: A History of the Classical Sanskrit Literature (1906).

to — przepowiadany przez Lévięgo<sup>1</sup> — Rabindranath Tagore (Ravindranātha Thakur), członek słynnej rodziny, tyle zasłużonej na tyłu polach, także około dramatu. Znany zresztą i u nas, choć przede wszystkim jako liryk.

16. Wróćmy na chwilę tam, skądśmy wyszli, do teorii, a raczej legendy indyjskiej o pochodzeniu dramatu. Wiemy już, że umysł indyjski był z historią na stopie wojennej. Więc też daremnie byłoby szukać w takiej legendzie jakiegoś wywodu historycznego, choćby mimowolnie prześwietlającego spoza osłonek mitycznych. Są w literaturze indyjskiej dzieła mitologiczno-historyczne, stosunkowo późne, w których spod rozmaitych nawarstwień powiodło się wyłuszczyć przynajmniej jakiś mniej więcej jednolity ciąg genealogiczny<sup>2</sup>, ale historia rozwoju dramatu nie dawała nawet tej słabej możliwości zaczepienia legendy o jakąś jednolitą nitkę, jaką przecie są dzieje dynastii czy rodu. Wiemy jednakże i to, że lgnięcie do tradycji zawsze było w Indiach ogromnie silne. Dziś jeszcze pobożny Indus wita wschodzące słońce tym samym hymnem wedyjskim, którym witali je przodkowie jego przodków trzy tysiące lat temu i więcej, a w ważnych chwilach życia, np. przy akcie ślubnym, powtarza niezmiennie niezrozumiałe już obrzędy sprzed tysięcy lat. Ciągłość tradycji prawie jedyna na świecie. Więc też z góry można przypuścić, że się na tę legendę o pochodzeniu dramatu złożyły szczegóły stare, nie zrozumiane, nie uchwycone należycie w istocie swojej, przeinaczone i kombinowane, ale prawdziwe. Tak jest w rzeczywistości. Badania dzisiejsze zeszły się z legendą niemal we wszystkich szczegółach, choć je — rzecz jasna — inaczej tłumaczą. Terminologia techniczna dopełniła zgodności nauki z tradycją. Przypominam tę legendę. Mamy w niej przede wszystkim szczegół ważny, tj. że dramat rozwinął się z tańców, wykonywanych z inicjatywy wielkich bogów. To samo z takim naciskiem powtarza Schroeder, niezależnie od stosunków indyjskich ujął te

<sup>1</sup> Op. c. 399?

<sup>2</sup> Autor miał na myśli dzieła zw. purāṇa (ob. o nich np. Winternitz, op. c. I, 440—449), nad którymi żmudnie pracował przez długie lata F. E. Pargiter, by wydać dwie ważne prace: *The Purāṇa Text of the Dynasties of the Kali Age* (1913) oraz *Ancient Indian Historical Tradition* (1922); ogłaszał też artykuły, np. *Earliest Indian Traditional History* (JRAS 1914, 267 nn.).

fakty w teorię Preuss, przyjął ją Wundt<sup>1</sup>. Mamy dalej fakt niezbity, że dramat indyjski pozostawał w związku z misteriami krsznaickimi. Podkreślenie zaś tego związku dramatu z kultem przez Bharatę jest tym znamiennejsze, że według własnej jego definicji dramat jest w istocie swej rzeczą świecką: »sztuka dramatyczna jest to pokazywanie przy pomocy ruchu członków itd., jakim jest ten nasz świat z jego radością i smutkami«<sup>2</sup>. Inni teoretycy wyrażają się podobnie. Ale i ten szczegół już tkwi w legendzie, przynajmniej częściowo i pośrednio. Bo że dramat był rozrywką ludową i świecką, to wynika z faktu, że go bogowie przeznaczyli dla wszystkich kast, także dla śudrów, profanum vulgus, od Wed wyłączonego. Ta sama legenda stwierdziła w szczegółach, po które odesłałem był do Lévi'ego, że dawnymi składnikami pierwotnego dramatu był śpiew i powieści epiczne. Technika i terminologia przechowały dalsze ślady. »Sposób recytacyjny« wyjaśnił rolę rapsodów. Terminy jedne poparły teorię rozwoju z tańca, inne wpływ marionetek czy chińskich cieni. Vi-dūsaka własną osobistością zaświadczył swe pochodzenie. Narzeczka, wątki, jednym słowem wszystkie szczegóły wyjaśniły dawne dzieje całości. W tym przedstawieniu początków i rozwoju dramatu indyjskiego, jakie nas dotąd zajęło, nie ma ani jednej hipotezy we właściwym tego słowa znaczeniu, takiej, jaką się okaże hipoteza wpływu greckiego. Są tylko wnioski, wysnuwane z faktów. Dalsze fakty, jakie przyszłość na jaw wyniesie, niewątpliwie zmienią poglądy nasze w szczegółach, ale małe jest prawdopodobieństwo, ażeby miały zachwiać całością dotychczasowych dedukcji.

Na zakończenie tej pierwszej części zauważę jeszcze, iż jest ona stosownie do założenia, tylko tłem, na którym ma się wykuklić część druga o sprawie wpływów greckich. Dlatego nie jeden szczegół, który mogłem być tutaj podać, wolę omówić na stronicach następnych, bo lepiej wystąpi w związku z poglądami Windisch'a i Reicha. Są też i takie szczegóły, które mogłem pominąć. Jednolitość przedstawienia początków dramatu indyjskiego zapewne na tym straci, ale też przedstawienie ich nie jest wyłącznym, lecz jednym z dwóch celów niniejszej pracy.

<sup>1</sup> Odnośniki do prac Preussa i dzieła Wundta ob. choćby u Hillebrandta, l. c. 17—18 (i uw. 2 na s. 17).

<sup>2</sup> Oryginalny cytat sanskrycki ob. w cytowanym już tyle razy dziele Lévi'ego II, 5.

## II. Sprawa wpływów greckich

17. Sprawa wpływów greckich, do której z kolei przechodzimy, na dramat indyjski, wystąpiła w nauce w postaci dwojakiej. Pierwsza, to wpływ komedii nowoattyckiej. Tę hipotezę postawił Albrecht Weber, długoletni, głośny w swoim czasie, profesor w Berlinie; rozwinęli ją uczony duński Brandes i profesor lipski Windisch. Druga, to wpływ mimów greckich na mimów indyjskich. Tę hipotezę postawił filolog klasyczny, Reich, widząc, że poprzednia nie spotkała się u ogółu indianistów z uznaniem i że w istocie niewiele za nią przemawia. Obie hipotezy omówię po kolei, poprzedzając znowu krótkim wstępem o stosunkach grecko-indyjskich w ogóle. Inaczej czytelnik nie mający własnego sądu mógłby łatwo popaść w zamęt.

Słów parę nasamprzód o nazwie Greków w językach indyjskich. Poszła ona w Indiach, podobnie jak u innych ludów wschodnich, od Jończyków, po sanskrycku brzmi *yavana*-, w rzeczach średnioindyjskich *yōna*-. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że w przejściu tej nazwy pośredniczyli Persowie, od dawna sąsiedzi Jończyków (politycznie), których też imię przenieśli na wszystkich Greków, zupełnie tak samo jak np. Francuzi zrobili z nazwą szczepu Alemanów. Trudno tylko rozstrzygnąć, kiedy to pośrednictwo zaszło, czy za czasów Aleksandra Wielkiego, któremu Persowie służyli w Indiach za tłumaczy, czy może wcześniej jeszcze, kiedy Indusi mogli już zasłyszeć o Grekach przy sposobności, dajmy na to, wyprawy Skylaxa albo wojen Kserksesowych. W każdym razie sama nazwa poświadczona jest późno, w formie sanskryckiej po raz pierwszy u Pāṇiniego, w formie prakryckiej począwszy od pierwszej połowy III w. prz. Chr., kiedy się pojawia w napisach wielkiego Aśōki. Wątpliwą jest także rzeczą, która z dwóch form jest starszą, sanskrycka czy prakrycka. Lévi, który na trudność tę nie zwraca uwagi, zdaje się uważać za rzecz naturalną, że starszą jest forma staroindyj-

ska<sup>1</sup>. Ale indianista królewiecki, Franke, podniósł, że w IV w. prz. Chr. kiedy zdaniem jego Indusi zachodni, mówiący narzeczami średnioindyjskimi, przejęli nazwę Greków, mogli to uczynić tylko w formie *yōna*<sup>2</sup>, Jeżeli się na to zgodzimy, w takim razie

<sup>1</sup> Ob. nie tylko op. c. 348, ale także artykuł *La Grèce et l'Inde d'après les documents indiens* przedrukowany (z *Revue des études grecques* IV 1891, 24—45) w *Mémorial S. Lévi* (1937), 188.

<sup>2</sup> Nie udało mi się znaleźć, gdzie Franke wypowiedział to zdanie. Szukałem bez skutku nie tylko w jego książkach: *Geschichte und Kritik der einheimischen Pāli-Grammatik und -Lexicographie* (1902) oraz *Pāli und Sanskrit* (1902), ale i w kilku artykułach (w *ZDMG*); te ostatnie jednak nie są mi wszystkie dostępne.

Nie znalazłem odnośnika do Frankiego ani w gramatyce *Pischla* (*Grammatik der Prakrit-Sprachen*, 1900, § 154; w indeksie nie ma ani *Yona*, ani *Yavana*, jest tylko *Jonīyā*), ani w gramatyce *Geigera* (*Pāli, Literatur und Sprache*, 1916, § 26) Także *de la Vallée-Poussin, L'Inde aux temps des Mauryas et des Barbares...* (1930) informuje wprawdzie czytelnika: *«L'opinion »orthodoxe« est que Yona est le nom donné par les Perses aux Yoniens-Grecs, nom adapté par l'Inde [La forma yavana serait du perse pré-monumental, ou une sanscritisation de yona]»,* ale nie cytuję Frankiego. Odnośnika do Frankiego (w tej kwestii) nie znalazłem również w żadnym z kilku artykułów encyklopedii klasycznej *Pauly'ego-Wissowy*, jakie by mogły zawierać taką informację, mian. *India* (IX, 1916; 1264—1325, zwł. 1314—1316), *Ion* (ibid. 1857—1860), *Iones* (ibid. 1869—1893, zwł. 1870), *Ionia* (ibid. 1893—1894), *Megasthenes* (XV, 1932; 230—326, zwł. 284 nn., 291—294), ani też w tomach uzupełniających (III, IV, V); do Y, pod którym by mogło się znaleźć *Yavana* (brak go co prawda w wydaniu I tej encyklopedii, w którym jednak tom z Y pochodzi z r. 1852), wydawnictwo jeszcze nie doszło, a hasła *Javana* nie ma. W końcu stwierdzę, że nie podaje potrzebnej tu informacji i obszerne dzieło *W. W. Tarna, The Greeks in Bactria and India* (1938; przeszło 500 stron b. dużej ósemki); na str. 417 znalazłem tam tylko — z pewnym zdumieniem, zwł. że autor jest na ogół dobrze poinformowany i nie żałuje trudu — taką wiadomość: *«The Prakrit word, used in the third century B. C. in Asoka's inscriptions, is Yona. I have never seen its relation to Yavana discussed, so it is probably unknown.»*

Pani prof. H. Willman-Grabowskiej dziękuję najuprzejmiej i na tym miejscu za łaskawe użyczenie mi obu dzieł Frankiego.



*yavana* będzie tylko późniejszą sanskrytyzacją formy prakryckiej, według takich wzorów jak np. skr. *larāṇa* 'sól' || pr. *lōna* 'ts'. Rzecz więc pewna nie jest i dobrze będzie szczególnie ten zapamiętać, bo jeszcze do niego wrócimy. Przy sposobności podkreślić warto, że przez *yavana* czy *yōna* rozumieli Indusi tylko w najdawniejszych czasach Greków właściwych. Już za czasów diadochów obejmowano tą nazwą ludy krajów o kulturze hellenistycznej, przede wszystkim wschodnią placówkę hellenizmu, Baktріę, gdzie żywioł etnicznie grecki był w mniejszości, nieraz chyba znikomej. Z czasem żywioł helleński znikł, kultura zwietrzała, ale nazwa *Yavana* trzymała się stale, przylegając do najrozmaitszych sąsiadów Indii od strony zachodu i północo-zachodu: Arabów, Persów, czy Turków. Zwłaszcza uporczywie trzymał się ten wyraz w literaturze wyższej, operującej bez najmniejszej zenady skostniałą terminologią.

A teraz krótki rzut oka na stosunki Indii z Grekami. Pominąwszy przygodne zetknięcia dawniejsze, doba stosunków otwiera się wyprawą Aleksandra Wielkiego, obejmującą 19 miesięcy w latach 326—325. Opuszczając Indie, zostawił Aleksander następców, ale tych zmiotły powstania już w najbliższych miesiącach. Kiedy zdobywca macedoński umierał w Babilonie, już Indie silnie dzierzył pierwszy potężny władca, który je umiał zjednoczyć, Candragupta. Nie tylko nie utracił on naturalnych granic swego państwa, ale przesunął je znacznie ku zachodowi na koszt najtwardszego z twardych diadochów poaleksandrowych, Selenkosa Zwycięzcy, władcy Syrii i rozległych dziedzin, leżących między nią a Indiami. Z wnukiem Selenkosa, Antiochosem Theosem, sąsiedował jeszcze wnuk Candragupty, Aśōka, ale niedługo, bo w połowie III wieku już się rozpadło państwo założone przez diadocha syryjskiego. Odtąd przez lat niewiele więcej nad sto, najznacniejszą hellenistyczną sąsiadką Indii była Baktria, rozbita około 130 prz. Chr. pod ciosami Śaków środkowo-azjatyckich. Dłużej nieco trzymały się większe księstwa, greckie jeszcze z imienia dynastów, w Kabulu i w zachodniej części Pendżabu; najdłużej drobniejsze księstwka hellenistyczne, wzdłuż granicy zachodniej, zależne coraz silniej od najeźdźców śakijskich czy partyjskich. Ale i one nie przetrwały pierwszego wieku po Chr. Wszystko to zaś, od Baktirii począwszy, były państwa i państewka z Indiami tylko sąsiadujące. Władcy ich nigdy nie byli władcami indyjskimi, rzadko się nawet w głąb kraju zapuszczali.

I tak z następców Aleksandra, którzy jego śladem szukali szczęścia w Indiach, kilku tylko można wymienić. Seleukos — ten się rychło musiał cofnąć; sto lat po nim Antiochos Wielki (208) — ten zawrócił do zagrożonej przez Rzymian Syrii, odniósłszy krótki tryumf nad lokalnym władcą Kabulu; dalej Demetrios baktryjski, który zdołał się usadowić na czas jakiś w Pendżabie, i rywal jego Eukratides. Zresztą, pominiawszy pomniejszych albo może i nieznanych, najfortunniejszym z takich najeźdźców był ostatni z nich, Menander, Grek z rodu, ale Azjata z urodzenia, władca Kabulu, który w latach 155—153 prz. Chr. zapuścił się w głąb Indii aż nad środkowy bieg Gangesu; granicy państwa tam jednak nie przeniósł, ale zatrzymał ją w Pendżabie. Na tym się kończą polityczne stosunki Indii ze światem greckim; pozostały jeszcze handlowe. Nazwę Yawanów podtrzymują kolonie kupieckie (faktorie) zakładane wzdłuż zachodniego wybrzeża, podobnie jak potem arabskie, a jeszcze później europejskie. Ale kolonie te już bynajmniej czysto greckimi nie są, może nawet najrzadziej greckimi. Trzeba więc znowu skonstatować fakt ważny, mianowicie, że z ognisk, podsycających kulturę hellenistyczną, żadne nie leżało w głębi kraju, a niewiele u wrót Indii właściwych (Kabul, części Pendżabu, Suras̥tra); najważniejsze paliły się i gasły poza ich granicami. A teraz dalsza sprawa. Jaką była właściwie kultura tych ognisk? Hellenistyczną? W początkach niewątpliwie. Ale mamy wszelkie powody przypuszczać, że już w ciągu pierwszego wieku swego panowania na Wschodzie, hellenizm ograniczał się do nalotu kulturalnego, promieniującego z dworów na warstwy wyższe tym silniej, im ściślej były one pochodzeniem związane z Grekami, tym słabiej, im bardziej rekrutowały się z żywiołów miejscowych. Dowodzi tego fakt, że już początek drugiego wieku hellenizmu widział na monetach władców hellenistycznych tłumaczenie miejscowe obok tekstu greckiego, tzn. już się spostrzeżono, że tekst grecki jest na ogół niezrozumiały: był nim oczywiście zawsze, choć zrazu mniej. Prawda, że napisy greckie pokutują jeszcze długo, nawet na monetach cesarzy kuszańskich z II w. po Chr., ale dowodzi to tylko siły tradycji. Wnioskować stąd, że na pograniczu indyjskim mówiono wówczas po grecku, byłoby równie błędnym (według trafnej uwagi Lüdersa<sup>1</sup>), jak wnioskować

że się dziś jeszcze tu i ówdzie w Europie mówi po łacinie — więcej nawet, bo rola łaciny jest u nas zupełnie inna, ważniejsza. Ludność okolic, podległych władcom hellenistycznym, była pod silnym wpływem innej kultury: buddyjskiej. Właśnie te trzy ostatnie wieki prz. Chr. i dwa następne były najświetniejszym pięćsetleciem apostołstwa buddyjskiego. Długie napisy Aśoki świadczą wyraźnie, że król ten, najdziwniejszy z monarchów, przez całe życie stwierdzał czynem prawdę swego wyznania, iż szczęście monarsze widzi w zdobyczach dobrej nauki. Aśoka wysyłał misjonarzy buddyjskich na cztery strony świata; znamy ich nazwiska, dziś jeszcze oglądamy skutki działalności. Wysyłał misjonarzy w kraje hellenistyczne, których władców wymienia z nazwiska, a że praca misjonarska nie szła na darmo, o tym świadczą takie wiadomości, jak o tym mistrzu, który spłacał dług zaciągnięty niosąc światło uczonej egzegezy z Egiptu na Cejlon<sup>1</sup>. Rzeczy zresztą znane. Przypomnę tylko, że właśnie ów Menander, który w połowie II w. prz. Chr. posunął się aż po Ganges, stoi w tradycji buddyjskiej in odore sanctitatis. Wystawiły mu Indie pomnik w postaci jednego z najpiękniejszych dzieł literatury buddyjskiej<sup>2</sup>. Plutarch, opisując pogrzeb tego Greka azjatyckiego, nie wie nawet, że powtarza szczegół świadczący, że śmierć jego uczyniła tam, na dalekim Wschodzie, równie potężne wrażenie jak śmierć samego wielkiego Nauczyciela<sup>3</sup>. Buddystami byli też pomniejsi następcy Menandra, a kiedy ich na początku II w. po Chr. złuzował wielki Kaniśka, zdobywca turański, wziął w spadku po swych poprzednikach już tylko numizmatyczne strzępki kultury hellenistycznej, ale tym gorliwszą wiarę w doskonałość Dobrego Prawa. Ten Menander, który zaimponował Indusom sztuką wojenną, ale uległ ich przemocy duchowej, jest nienajgorszym wyobrazicielem istoty stosunków na pograniczu dwóch

<sup>1</sup> Ob. np. Lévi, *Le bouddhisme et les Grecs* w *Mémorial Sylvain Lévi* (1937), 207 (artykuł ten ukazał się naprzód w *Revue de l'histoire des religions* XXIII (1891), 36—49).

<sup>2</sup> Mowa tu o dziele pt.: *Milindapañha* (=Pytania Milindy [= Menandra]); ob. o nim Winternitz, *op. c. II* (1913), 139 do 146 lub Garbe, *Beiträge zur indischen Kulturgeschichte* (1903), 97—140.

<sup>3</sup> Winternitz *op. c. II*, 140 uw. 1; Garbe *op. c.* 102 (wraz z odnośnikiem do Plutarcha); także Lévi l. c. 209 do 210 & 193.

kultur starożytnych. Indiom, o ile się chciały zniżyć do pozostawiania o Grekach rzadkich wzmianek, skrętnie dziś wyławianych przez świat uczone, imponowała ich mądrość praktyczna, wiedza stosowana, dzielność, rzutkość, pomysłowość. Grekom zaimponowało w Indiach to, co w dwóch słowach powtarza się w Europie od dwudziestu dwu wieków: mądrość braminów. — Jakież zaś ślady kultury duchowej pozostawiło w Indiach zetknięcie się dwóch światów? Ślady są bardzo wyraźne i bardzo zrozumiałe na tle stosunku pojętego tak, jak wyżej naszkicowałem. Pierwszy: wpływ na sztukę plastyczną, drugi: na astronomię. Rzecz ciekawa, wpływ ten w zakresie sztuki i nauki datuje się od czasu, kiedy hellenizm już się przeżył i od Zachodu szły na Wschód potężne fale cywilizacji grecko-rzymskiej. Bo pominąwszy ślady dawniejsze, nieuchwytne, sztuka indyjska wykazuje wpływy klasyczne dopiero po Auguście, zwłaszcza w II w. po Chr. Jest to sztuka buddyjska, krzewiona w dominach Kaniski. Właściwych Indii ona nie dotknęła i ślady jej zagnane losami na wschód od Pendżabu, liczą się na palcach jednej ręki. Wpływ grecki na astronomię indyjską jest już zupełnie późny, IV w. po Chr. i potem. Poza sztuką i astronomią pozostaje jeszcze sprawa literatury pięknej. Tutaj jedynie kwestia dramatu uchodzić może za otwartą; inne — bo, rzecz jasna, podnoszono i inne — są dosyć szczelnie zamknięte i wpływ grecki został rzeczywiście poza drzwiami. Kiedyż — jeżeli — był wpływ grecki na dramat indyjski w ogóle możliwy? Widzieliśmy, że dramat ten występuje z początkiem II w. po Chr. w formie tak już technicznie wyrobionej, że późniejsze długie wieki w naszym już istoty jej nie zmieniły. Przy tym Aśvaghōṣa, od którego zaczyna się historia dramatu udokumentowana zabytkami, nie był nowatorem. Sam on świadczy wyraźnie w jednej ze swoich epopei, że sięgał właśnie do form cieszących się uznaniem, azeby pod ich pokrywką łatwiej wszczepić czytelnikowi zasady wiary<sup>1</sup>. Musiał więc dramat w takiej formie istnieć już sporo czasu przed nim. I na tej drodze więc dochodzimy do okresu, kiedy kultura hellenistyczna u granic Indii biła żywszym tętnem, do ostatnich trzech wieków prz Chr. Ale

<sup>1</sup> Ob. obie ostatnie (63—64) zwrotki końcowej (XVIII) pieśni epopei Saundarananda. Por. też wyżej s. 6 i uw.

tu okoliczności świadczące przeciw możliwości wpływu piętrzą się w taki wał, że gdyby lat temu 30 i 60 zdawano sobie sprawę z jego wysokości, nigdy by się zapewne ta sporna sprawa nie mogła wyłonić. Tylko zwazyć. Ogniska kultury hellenistycznej znajdują się u północno-zachodnich rubieży Indii, więc rzecz naturalna, że jeżeli skąd, to stąd musiałby wpływ wychodzić. Tymczasem wszystkie elementy, które składają się na dramat literacki, wskazują na Indie właściwe, żaden zaś na kresy zachodnie. I tak: element religijny skupia się dokoła Mathury, element epicki miał zawsze swe siedziby na wschodzie Indii, dialekty wskazują na Indie środkowe (Śaurasēṇ) i wschodnie (Māgadhi, poniekąd i sanskryt, który do dramatu wniosła epopeja, a którym zresztą na zachodzie nie mówiono), a tylko Mahārāṣṭri mogłaby pozwolić przypuścić pewną styczność z ogniskiem hellenistycznym na półwyspie Kathiawar, ale nikomu nie przyszło jeszcze do głowy i chyba nie przyjdzie szukać wpływu greckiego w piosenkach, typowo indyjskich i stanowiących charakterystyczną cechę dramatu indyjskiego. A dalej: właśnie w tym czasie słyszemy wprawdzie sporo o propagandzie buddyjskiej u Greków azjatyckich, ale nie o hellenistycznej w Indiach; sztuka i astronomia są, jak widzieliśmy, późniejsze i płyną z innymi prądami. Wreszcie, przyjrzeliliśmy się dramatowi indyjskiemu i widzieliśmy, że każdy element, jaki się nań składa i o indyjskości jego stanowi, ma głębokie uzasadnienie na gruncie rodzimym. Trzeba powiedzieć: w dramacie indyjskim, takim, jakim go dziś znamy i w świetle tego, co dziś o pochodzeniu jego wiemy, nie ma po prostu miejsca na wpływ grecki. Stanowi on budowę tak swoistą, tak zwartą i logicznie się tłumaczącą, że raczej niż pytać, czy wpływ grecki był nań możliwy, należałoby postawić pytanie, jak w ogóle był możliwy i skąd się zrodził pomysł tego wpływu?

18. A oto skąd. Przede wszystkim stąd, że kiedy pomysł ten rzucono po raz pierwszy, był rok 1851, a kiedy go rozwinęto, r. 1882<sup>1</sup>. Wówczas o rozwoju dramatu indyjskiego nie

<sup>1</sup> W rękopisie pozostawiono w obu datach wolne miejsce po 18—, uzupełniłem tę drobną lukę kierując się datą pierwszej uwagi Webera w tym duchu oraz rozprawy Windisch'a. Co do pierwszej daty polegam na słowach samego Webera, który w artykule *Die Griechen in Indien* (SBAW 1890, 901—933; mian. 919—920 i uw. 1) stwierdza, że wypowiedział tego rodzaju

wiedzieliśmy nic; stał przed nami w pełnej chwale najlepszych swoich przedstawicieli. O początkach zaś umieliśmy tyle tylko powiedzieć, że najprawdopodobniej poszły z tańców religijnych, jak wykładał weteran indyanistyki, Lassen, a może z powieści epicznych, jak twierdził Windisch, nie wdając się zresztą w uzasadnienie poglądu. Jak zaś wyjaśnić lukę między domniemanymi początkami, a późniejszym apogeum? Wpływ grecki narzucał się sam przez się. Możliwość czysto teoretyczna istniała; sąsiedztwo z placówkami hellenizmu; istniały, także paralele: astronomia, poniekąd sztuka. W dodatku należy uwzględnić moment psychologiczny: szerzącą się reakcją przeciw romantycznemu upatrywaniu w Indiach prazródła wszechmądrości i nieledwie kolebki rodu ludzkiego. Na dobitkę i w gramatyce porównawczej, która przecie ze studiów nad sanskrytem wzięła początek, zaczęła silnie przeważać szala grecka. Na tym tle wyłoniła się cała sprawa, którą tu przedstawię pokrótce według głównego jej obrońcy, Windischa, pozostawiając na boku zarówno inicjatora kwestii, Webera, dlatego że nie wyszedł poza ogólnikowe przypuszczenia (do których zawsze miał skłonność), jak i pierwszego poważnego poplecznika hipotezy Weberowej, Brandesa, dlatego, że uwag jego<sup>1</sup> — niestety — nie mam pod ręką. Zaznaczę, że obszernie zbijał Windischa Lévi, do którego po szczegóły odsyłam<sup>2</sup>. W swoim przedstawieniu postaram się nie powtarzać tego, co mówił uczony francuski.

Argumenty, które miały przemawiać za wpływem greckim na dramat indyjski, ujął Windisch w osiem punktów, poprzedziwszy je krótkim wstępem, skierowanym w połowie przeciw wywodzeniu dramatu indyjskiego z tańców religijnych zamiast z epopei, w połowie zaś uzasadniającym możliwość samego wpły-

---

przypuszczenie już w Indische Studien II, 148 (kollekcja ta jest mi niedostępna). Sam znam dopiero nieco późniejsze uwagi Webera na ten temat, mian. wypowiedziane w r. 1856 na str. XXXVI—XXXIX (i w uwagach na str. XLVII), jego przekładu sztuki Kalidāsy pt. *Mālavikāgnimitra*.

<sup>1</sup> Idzie tu o opinię wyrażoną przez E. Brandesa w jego duńskim przekładzie dramatu *Mrcchātika* (Lervognen, et Indisk Skuespil, 1870). I Brandes miał na myśli nie tragedię grecką, lecz komedię nowoattyczną (ob. np. E. Windisch, *Geschichte der Sanskrit-Philologie und indischen Altertumskunde* II [1920], 400).

<sup>2</sup> *Le Théâtre indien*, 344—366.

wu<sup>1</sup>. Popiera ją Windisch jak następuje: po pierwsze paralelę astronomiczną, po wtóre świadectwami starożytnych, że Aleksander i następcy jego posiadali w orszakach swoich aktorów, ba, według Plutarcha grywano ponoś tragedie Eurypidesa i Sofoklesa u Persów oraz mieszkańców Szazjany i Gedrozji, wreszcie po trzecie, faktoriami greckimi, zakładanymi od Surastry w głąb kraju, zwłaszcza ku miastu Ujjayini, w których można było przecie dawać przedstawienia modnej komedii nowoattyckiej. Na poparcie tych trzech argumentów przywodzi Windisch świadectwa numizmatyczne, przemawiające za wpływem kultury greckiej, który najsilniejszy był za Menandra, więc w połowie II w. prz. Chr.

19. Przyjrzyjmy się teraz z bliska szczegółom wywodów Windisch'a. Więc naprzód teoretyczna możliwość wpływu. Tej przeczyć nie mam najmniejszego zamiaru. Możliwość taka istnieje zawsze tam, gdzie stosunki są mniej więcej sąsiedzkie. Ale na tym wystarczy się zatrzymać. Wpływ na astronomię nie może, jako dowód, obowiązywać wstecz. Co do ewentualnych przedstawień na dworach władców grecko-baktryjskich, grecko-indyjskich i innych, to powtórzę tylko, że dwory te leżały daleko poza obrębem Indii właściwych. Wpływ sztuki plastycznej, pominąwszy datę, także nie ma znaczyć, bo udziela się daleko łatwiej, niż wpływy literackie. Jakże żywe i dawne były stosunki Polski z Włochami, a przecie ilez to dziesiątków lat minęło od zbudowania wspomnianej kaplicy Zygmuntońskiej, zanim można mówić o jakimś oddziaływaniu literatury włoskiej na polską — a i to jednostkowym i słabym. Co się wreszcie tyczy kolonii kupieckich i krzewienia tą drogą komedii nowoattyckiej, to ten argument wydaje mi się najsłabszym. Nie wiemy wprawdzie, jak te kolonie wyglądały, ale przypuszczać wolno, że jako typ nie różniły się chyba od faktorii europejskich, gęsto zakładanych wzdłuż po-brzeży w w. XVI i XVII i jeszcze później, aż Dupleix i Clive pomyśleli o trwalszych zaborach. Były zaś te faktorie sitem, przez które przesypywały się w obie strony drobne wiadomości i plotki o Indiach i o Europie, ale rozsądnikami literatury europejskiej — choćby teatru — w Indiach w żaden sposób nazwać ich nie można. A już najmniej zaufania we wpływ grecki wzbudza twierdzenie, jakoby najsilniejszym miał on być za Menandra.

<sup>1</sup> Der griechische Einfluß..., 3—15.

Przecież Menander to właśnie ten neofita buddyjski, o którego urnę pośmiertną dobijały się miasta indyjskie! Ale mniejsza o te szczegóły. Przypuśćmy, że wpływ grecki na dramat indyjski mógł się potoczyć korytem, które przedział stuleci zasypał przed oczyma uczonych, i że sądzić o nim wypada z wyglądu samego dramatu. Zdaniem Windisch'a świadczą o nim: 1. podział na akty, 2. sceny i ich przebieg, 3. zasłona, 4. fabuła, 5. figury (die Charaktere des Stückes), 6. prolog, 7. sūtradhāra, 8. bóstwo, miejsce, sposobność i czas przedstawienia. Przejdźmy to wszystko po kolei.

20. Pierwsze dwa z wyliczonych ośmiu punktów są bodaj najslabsze ze wszystkich i zostały wprowadzone chyba po to, ażeby wzmocnić wrażenie, jakie mają sprawić poważniejsze argumenty. Pomijam już to, że dramat grecki podziału na akty ani na sceny nie zna. Przypuśćmy, że go znała nowa komedia i że był tam podobny łacińskiemu. Ale jakże można ślady wpływu widzieć w samym fakcie podziału, boć szczegóły są zupełnie różne! Epopeja dzieli się na pieśni (księgi) w Indiach i w Grecji. Poza tym pieśni dzielą się w Indiach na kancony epiczne, czego Grecy nie znają. I ta różnica stanowi właśnie rys odrębny, świadczący o (miewątpliwej zresztą) niezależności. Tak samo dramat. Dzieli się on w Indiach i w Rzymie na akty. Poza tym teoretycy indyjscy dzielą go jeszcze rozmaicie, zależnie od punktu widzenia, ale nie znają zgoła rzymskiego podziału na sceny. Przy tym indyjski podział na akty wynika najnaturalniej z samego przebiegu. Koniec aktu zaznacza się wyjściem wszystkich osób, najczęściej dlatego, że zmienia się miejsce albo czas. Przypuścić można, że pierwotnie i w zasadzie było zawsze dlatego. Koniec aktu zaznaczał się tym, co byśmy dziś nazwali zmianą dekoracji. Taką zmianą jest w Gitagōvinda, odzwierciedlającej stadium bardzo pierwotne, zmiana osoby tańczącej i śpiewającej. Nie ma takich zmian w monologach zwanych bhāṣa, również reprezentujących bardzo pierwotne stadium, bo brak wszelkiej racji, aby były. Są zaś one stale w dramacie literackim. W świetle tego, co mówiłem wyżej, można zupełnie śmiało przypuścić, że zaznaczył się tu nie w najmniejszej mierze wpływ wątków epickich, które z natury rzeczy posiadały fabułę urozmaiconą i rozłożoną na dni i lata. Podniosę, nie kładąc zresztą nacisku na ten szczegół, że niektóre dramaty indyjskie dają aktom tytuły, takie same,



jakie noszą pieśni epopei dworskiej. O liczbie aktów w dramacie indyjskim mówi Windisch błędnie: »Alle Stücke des Plautus und Terenz bestehen aus fünf Acten. Im indischen Drama schwankt die Zahl, doch könnte man die Fünffzahl als den Ausgangspunkt betrachten« (str. 19). Do tego nas nic a nic nie upoważnia. Owszem, najrzadziej, bo zaledwie kilka razy, trafia się pięć aktów i zgola pojąć nie można, dlaczego by właśnie z pięciu aktów miały się rozwinąć: jeden, dwa, trzy, cztery, sześć, siedem, dziewięć, dziesięć czy czternaście. Na jedenaście dramatów Bhāsy dotąd wydanych mamy pięć krótkich jednoaktówek, zresztą trzy razy sześć aktów, raz cztery, raz trzy i raz pięć w dramacie Bālacarita, który jest, jakby na przekór Windischowi, dramatyzowaną legendą krsznaicką. Aśvaghōṣa ma jeden dramat o dziewięciu aktach, o innych urywkach nie da się nic powiedzieć. A to są dwaj najstarsi. Podział na pięć jest wprawdzie dobrze znany teoretykom, ale nie chodzi tu o akty, tylko o inne elementy (momenty akcji itp.); jest to podział wydedukowany sztucznie przez arcymistrzów schematyzacji, kwitnącej w Indiach do przesyty, i zupełnie on nie dotrzymuje kroku aktom. Żeby zaś kto nie posądził teoretyków indyjskich o naśladownictwo wzorów greckich, dodam, że podział ten opiera się na obfitej, już istniejącej, literaturze dramatycznej. Ma on zresztą tak mało wspólnego z rzeczywistością, że można być bardzo dobrze obytym z dramatem indyjskim, a nie wiedzieć, jak stosować te szczególne teoretyczne; komentatorzy często się różnią w przykładach. Zresztą wątpię, żeby Windisch chciał kłaść nacisk na ten szczegół. Sam powiada o takich pięciu arthaprakṛti, że liczba tych »sachliche Grundelemente« jak to tłumaczy, jest »ohne Zusammenhang mit der Gliederung des Dramas« (str. 19). Właśnie rozmaitość liczby aktów, w porównaniu z taką sztuczną piątką, wskazuje dowodnie, że nie są one zależne ani od jakiegś teorii domowej, ani tym mniej od przypuszczalnego wpływu obcego, ale że się rozwinęły sposobem naturalnym z pierwotnych widowisk, tanecznych czy epicznych, i że odpowiadają naturalnym pauzom. Jest przecie rzeczą jasną, że skoro na miejsce tańczącego i śpiewającego Krępy zjawiała się Rādhā, ażeby przez pewien czas tańczyć, śpiewać i z kolei ustąpić miejsca przyjacielowi czy kochankowi, to w zmianach takich mamy rudimenta podziału na akty. Również jasne, że jeżeli jedno zdarzenie z życia np. Rāmy

dobiegło końca, a następnie odbywało się po latach, w innym miejscu i przy uczestnictwie innych osób, to i na prymitywnej scenie musiało się to wyjście jednych aktorów i wejście drugich przy równoczesnej (choćby domysłnej) zmianie dekoracji zaznaczyć pauzą. W utworze literackim oznacza to akt. Nie trzeba na to aż wpływu dramatu greckiego, który w dodatku zasadniczo nie uznawał żadnych aktów, zwłaszcza zaś zmiany miejsca i czasu. Podziału na sceny teoria indyjska nie zna. Nie o nim też mówi Windisch w drugim (króciutkim) rozdziele swej pracy, ale o tego rodzaju szczegółach, jak to, że można mówić głośno, po cichu lub na stronie, albo że zapowiada się pojawienie nowej osoby. Zresztą stwierdza tylko fakt: osobliwej analogii nie udało się wykryć. Ja myślę, że gdyby się był dramat rozwinał niezależnie w dziesięciu miejscach kuli ziemskiej, to by się w nim mówiło głośno, po cichu lub na stronie, a zapowiadanie nowych osób uchodzić by musiało nietylko za bardzo wygodny, ale czasami wprost niezbędny środek uniknięcia zamieszek wszędzie tam, gdzie — jak w Indiach — charakterystyka aktorów była bardzo niedostateczną. Zresztą nie nadawajmy tym szczegółom większego znaczenia, niż im je nadawał uczony lipski.

21. Daleko ważniejszym wydawał się punkt trzeci. W materiale dowodowym Windischa robi wyraz *yavanikā* 'zasłona teatralna' wrażenie na pozór bardzo silne. Jest wprawdzie trudność rzeczowa, indyjskiej *yavanikā* odpowiada bowiem w dramacie greckim *skēnē*, więc nie tkanina, lecz ściana. Zasłony, odpowiadającej naszej kurtynie i rzymskiemu aulæum, brak zarówno w Indiach jak w Grecji. Ale trudność rzeczowa wydała się Windischowi małej wagi wobec niewątpliwej, zdaniem jego, etymologii: *yavanikā* = grecka (scil. zasłona), Greczynka. Faktycznie jednak siła dowodowa tego argumentu jest najzupełniej złudna. Przede wszystkim obok *yavanikā* mamy formę *javanikā*. Według Windischa »nur eine Prākritisierung, denn eine Herleitung von javana schnell empfiehlt sich in keiner Weise« (str. 27). Lévi, który zresztą argumentu Windischa nie uznaje, widzi także w tym wyrazie sanskrytyzację formy prakryckiej<sup>1</sup>, ale Pischel, który z literaturą rękopiśmienną dramatu obyty był wszechstronniej, niż ktokolwiek drugi, stwierdza zupełnie

<sup>1</sup> Op. c. 348.

dobiegło końca, a następne odbywało się po latach, w innym miejscu i przy uczestnictwie innych osób, to i na prymitywnej scenie musiało się to wyjście jednych aktorów i wejście drugich przy równoczesnej (choćby domysłnej) zmianie dekoracji zaznaczyć pauzą. W utworze literackim oznacza to akt. Nie trzeba na to aż wpływu dramatu greckiego, który w dodatku zasadniczo nie uznawał żadnych aktów, zwłaszcza zaś zmiany miejsca i czasu. Podziału na sceny teoria indyjska nie zna. Nie o nim też mówi Windisch w drugim (króciutkim) rozdziele swej pracy, ale o tego rodzaju szczegółach, jak to, że można mówić głośno, po cichu lub na stronie, albo że zapowiada się pojawienie nowej osoby. Zresztą stwierdza tylko fakt: osobliwej analogii nie udało się wykryć. Ja myślę, że gdyby się był dramat rozwinął niezależnie w dziesięciu miejscach kuli ziemskiej, to by się w nim mówiło głośno, po cichu lub na stronie, a zapowiadanie nowych osób uchodzić by musiało nietylko za bardzo wygodny, ale czasami wprost niezbędny środek uniknięcia zamieszek wszędzie tam, gdzie — jak w Indiach — charakteryzacja aktorów była bardzo niedostateczną. Zresztą nie nadawajmy tym szczegółom większego znaczenia, niż im je nadawał uczony lipski.

21. Daleko ważniejszym wydawał się punkt trzeci. W materiale dowodowym Windischa robi wyraz *yavanikā* 'zasłona teatralna' wrażenie na pozór bardzo silne. Jest wprawdzie trudność rzeczowa, indyjskiej *yavanikā* odpowiada bowiem w dramacie greckim *skēnē*, więc nie tkanina, lecz ściana. Zasłony, odpowiadającej naszej kurtynie i rzymskiemu aulæum, brak zarówno w Indiach jak w Grecji. Ale trudność rzeczowa wydała się Windischowi malej wagi wobec niewątpliwej, zdaniem jego, etymologii: *yavanikā* = grecka (scil. zasłona), Greczynka. Faktycznie jednak siła dowodowa tego argumentu jest najzupełniej złudna. Przede wszystkim obok *yavanikā* mamy formę *javanikā*. Według Windischa »nur eine Prākritisierung, denn eine Herleitung von javana schnell empfiehlt sich in keiner Weise« (str. 27). Lévi, który zresztą argumentu Windischa nie uznaje, widzi także w tym wyrazie sanskrytyzację formy prakryckiej<sup>1</sup>, ale Pischel, który z literaturą rękopiśmienną dramatu obyty był wszechstronniej, niż ktokolwiek drugi, stwierdza zupełnie

<sup>1</sup> Op. c. 348.

inny stan rzeczy: »Die besten Handschriften kennen die Form *yavanikā* überhaupt nicht; sie schreiben nur *yavanī* und *yavanikā*, was nicht eine 'forme prācrite sanscritisée', sondern die echte Form ist und 'die schnelle' bedeutet. Die griechische Hypothese kann als abgethan angesehen werden«. (Göttingische Gelehrte Anzeigen 1891, Nr. 10 str. 354). W takim razie — dodaję od siebie — wyraz *yavanikā* objaśniałby się jako etymologia ludowa. Jest to może najgładsze załatwienie sprawy w zgodzie z rękopisami. Osobiście zadowala mię więcej wyjaśnienie *Lévi*<sup>1</sup>. Wychodzi on z faktu, że *yavanikā* oznacza w ogóle, także poza dramatem, 'kobierzec, zasłonę', przy tym, jak się zdaje, raczej malowaną we wzory, w znaczeniu zaś kurtyny używa się nie wyłącznie, ale obok wyrazów *apaṭi* i *paṭa*, które oba są znane także poza dramatem; drugi jest nawet zwykły i najczęstszy. 'Grecką' nazywała się więc zasłona teatralna tylko dlatego, powiada *Lévi*, że używane na nią kobierce kupowano od kupców greckich, pośredniczących w handlu z Persją, skąd, jak wiadomo, szedł ten towar na cały świat. Rzecz jest prosta i jasna. W tym wypadku etymologią ludową objaśniałaby się forma *yavanikā* w znaczeniu (prędko rozsuwanej) zasłony teatralnej. Przypomnę zresztą, że *yavana* nie oznacza przecie wyłącznie Greka, ale cudzoziemca z zachodu, że więc *yavanikā* mogła doskonale znaczyć od początku tkaninę perską, podobnie jak wyraz francuski *persienne*, i nawet przypuszczenie pośrednictwa kupców greckich jest najzupełniej zbyteczne. Potwierdza tę etymologię wyraz *yavanadeśaja* '(in Yavanorum regione natum) styrax' (*Lévi*, Quid de Graecis veterum Indorum monumenta tradiderint, str. 25), sprowadzany przecie z Arabii i Etiopii (*Lévi*, *ibid.* str. 42), ale ani z Grecji ani grecki.

22. Fabuła. — Ponieważ trudno przypuścić, powiada *Windisch*, ażeby Hindusi posiadali literacką znajomość komedii greckiej, więc fabuła oddziaływała na nich tyle, ile mogła oddziaływać ze sceny i ze słychu. Istotnie, *Mṛcchakatika* (dla *Windisch*a najstarszy dramat) ma tę samą fabułę, co komedia grecko-lacińska: miłość

<sup>1</sup> Może nie od rzeczy będzie tu dodać taką uwagę *Winternitza*: »Daß *yavanikā*, wie *Pischel*... meinte, nur eine Sanskritisierung des Prākṛitwortes *yavanikā* sei, ist nicht wahrscheinlich, da das Sanskritwort schon bei *Bhāsa* vorkommt« (Geschichte der indischen Litteratur III, 176, uw. 1).

hetery i młodego kupca. W późniejszych sztukach trudno się tej zgodności dopatrzeć; wolno wszakże przypuszczać, że była większą u dawniejszych autorów, o których wspomina Kālidāsa (Mālavikāgnimitra, prolog) jako o swoich poprzednikach. To przypuszczenie się nie sprawdziło. Bhāsa rozłącza przed nami tematy czysto indyjskie, epiczne i legendarne. Hetera (nawiasem mówiąc figura typowa w literaturze indyjskiej) pojawia się jeszcze w urwku jednego z dramatów Aśvaghoṣy, ale o tym w najbliższym ustępie. Zresztą najpospolitszy, obok wymienionych, temat dramatu indyjskiego, intryga haremowa, jest tak swoście indyjski, że wszelki pomost między nim a komedią grecko-lacińską musiałby raczej nieprawdopodobnym naciąganiem. Więc też Windisch przesłizguje się nad tą trudnością krokiem nie zdecydowanym, a silniejszą nogą staje przy innym punkcie fabuły — drobnym szczegółem — gdzie zdaniem jego analogia jest bardzo silna. Chodzi o *anagnōrismós* komedii grecko-lacińskiej, mający pewną paralełę w dramacie indyjskim. Ale przede wszystkim paralela to bardzo daleka, o wiele dalsza, niżby się mogło wydawać z wywodów Windischa. Nic nie odgrywa w dramacie indyjskim takiej roli, jak rzymskie *crepundia*. Jest wprawdzie pomysł posługiwania się przedmiotem, służącym do poznania danej osoby (*gnōrisma*, *abhijñāna*)<sup>1</sup>, ale, po pierwsze, przedmiot sam może być najrozmaitszy, po wtóre, stosuje się ten środek w najrozmaitszych okolicznościach, nieraz podrzędnych, po trzecie wreszcie, stosuje go się do rozmaitych osób. Przypominam, że Windisch mówi o wpływie doraźnym, natocznym, nie książkowym; słusznie, bo o innym mowy być nie może. Ale właśnie to, co by się najbardziej w oczy rzucało, szkatułka z *crepundi*ami, nie pojawia się jako *abhijñāna* w żadnym (o ile mi wiadomo) dramacie indyjskim, i to pomimo, że sama taka szkatułka, zdaje się, była znajomą poetom indyjskim<sup>2</sup>. Pierścien pojawia się parę razy, owszem, w sytuacjach coraz to odmiennych, ale zupełnie tak samo jak po pierścieniu, poznaje się osobę np. po nazwisku wypisanym na grocie od strzały<sup>3</sup>. A zresztą czyż trzeba podkreślać rolę, jaką

<sup>1</sup> Ob. o tym np. Lévi op. c. 174, 352—354.

<sup>2</sup> Świadczyłaby o tym choćby Mṛcchakatikā, której streszczenie znaleźć można np. w dziele Lévi'ego.

<sup>3</sup> Tak jest z synkiem Purūravasa i Urvaśi, nazwiskiem Ayus, w dramacie Vikramōrvaśi (akt V).

właśnie pierścień grał przez wszystkie wieki i pod każdym niebem, zanim go zastąpiła metryka, paszport albo fotografia? Przykładami można trząść z rękawa, sięgnąwszy do byle której literatury, więc mi je też wolno pominąć. Dodajmy także, co bardzo słusznie podniósł Lévi<sup>1</sup>, że Windisch najniefortuniej w świecie uwypuklił znaczenie indyjskiego *abhiññāna*, jako środka dramatycznego. Takich środków jest więcej: portret, list, głos z nieba itp., znajdzie je czytelnik w książce uczonego francuskiego. Zauważę tylko, że zwłaszcza takie malowanie portretu jednego z kochanków przez drugie (i te lzy obowiązkowe, które z niezawodną regularnością nie dają mu się przyjrzeć!) jest z pewnością nie rzadziej używanym bodźcem słabiej akcji dramatycznej, niż poznawanie pierścienia czy innych klejnotów. A już chyba najjaskrawszym dowodem, jak dalece przesadził Windisch rolę tego ostatniego środka w zawiązywaniu fabuły jest fakt, że teoretycy sztuki teatralnej, którzy z bezlitosną pedanterią potrafili ująć w schemat nawet tak ważne czynniki, jak pozycja palców u rąk aktorów, i doszperali się w akcji takich momentów i punktów zwrotnych, o których można nabrać pojęcia tylko ze znajomości przytaczanych przykładów i uwag komentatorskich, że ci teoretycy — o *abhiññāna* nic nie wiedzą. O tym, żeby miał on być środkiem technicznym, dowiaduje się czytelnik indianista dopiero z wywodów Windischa, który wyłowił wyraz podobny do greckiego wyrazu *gnōrisma* i dorobił doń tę rolę, jaką *gnōrisma* miało na Zachodzie. Dodam na koniec, że wszystkie te sposoby popychania akcji, do których zaliczyć można i rolę klejnotów, są powszechnie indyjskie, zarówno częste w dramacie, jak w bajkach, powieściach czy eposie. Nie ma zadnego, ale to absolutnie zadnego dowodu, ażeby źródło ich było w dramacie. Przeciwnie, ponieważ dramat, jako całość literacka, jest od tamtych gatunków literackich o wiele młodszy, i niejednokrotnie wpływem ich podlegał, przeto przypuścić trzeba jako rzecz naturalną, że wszystkie te środki, o których mowa, wyrosły w Indiach na gruncie rodzimym i poza dramatem. Dopiero niektóre z nich, jak malowanie portretu, mogły w dramacie nabrać pewnej wagi i ustalić się w nim drogą tradycji literackiej. Tak się przedstawia najpoważniejszy atut Windischa w rozdziale o fabule dramatycznej. —

<sup>1</sup> Op. c. 354.

Dalszym jest czas, objęty dramatem. Dramat grecki trwa jeden dzień. Dramat indyjski takiego ograniczenia nie zna. Akcja może trwać kilka dni, także kilkanaście, ale może obejmować całe miesiące i lata. Zdawałoby się, że jest rzeczą niemożliwą pogodzić praktykę tak różną. Windisch jednakże próbuje. Według niego dzień jest wprowadzie w dramacie indyjskim nie czasem całej sztuki, jak w greckim, ale przecież pewną miarą czasu. A mianowicie na dzień wypada albo jeden akt, albo parę aktów; przerwy (noc, parę dni, miesiące, lata) wypełniają antrakty i w ten sposób czas trwania dramatów, nawet bardzo pod tym względem skomplikowanych, da się do pewnego stopnia pogodzić z dniem, nie jako ramą akcji, ale z dniem, jako miarą czasu. Tak np. Śakuntalā, powiada Windisch, »hat nicht woniger als drei Zeiten« (str. 92). Ponieważ zaś przy tym teoretycy podają pewne reguły, jak tę, że akt powinien zawierać się w ramach jednego dnia, albo tę, że o wypadkach między aktami należy napomknąć tak jak gdyby trwały nie dłużej niż rok (!typowy przykład oderwanej schematyzacji indyjskiej), przeto Windisch wysnuwa wniosek, »daß die Inder von der strengen griechischen Zeiteinheit Kunde erhielten, diese zwar nicht in ihrer ganzen Strenge beibehielten, sich aber doch, einmal auf ein Maaß in der Zeit aufmerksam gemacht, gewisse Beschränkungen auferlegten, die uns nun in einigen Punkten recht willkürlich erscheinen« (49). Trudno chyba być bardziej »willkürlich« w wyprowadzaniu wniosków z gotowej teorii, zamiast z oczywistych faktów! Przecież fakty mówią tak najzupełniej co innego! Oto akt trwa póty, póki osoby są na scenie, więc oczywiście nie dłużej niż mniej więcej dzień (bo jeżeli zaczniemy ciągnąć akcję z tymi samymi osobami przez dni i lata, to nie ma sztuki teatralnej), ale może trwać część dnia, kilka minut, albo część nocy, a przede wszystkim pewien nieokreślony przeciąg czasu. Inaczej się na scenie indyjskiej nie dzieje i działa nie może. Gdzież tu miejsce na stosowanie jakiejś fikcyjnej »miary czasu = dnia«? I to stosowanie w jakim celu? — azeby pogodzić odmienną praktykę indyjską z wymaganiami Arystotelesa! Dziwnie uprzejmi ludzie ci poeci indyjscy, zwłaszcza, że przy całej ogromnej deferencji dla kanonów greckich, tak ją doskonale maskują, że czytelnik, który nie jest o niej z góry przekonany, widzi w dramacie indyjskim najzupełniejszą pod względem czasu swobodę. Widzi, że dramat trwa tak długo, jak

długo ciągnie się fabuła, mogąca objąć zarówno krótką scenę z życia, jak długie lata kariery bohaterskiej. Widzi dalej, że akt trwa najdowolniej, od kilku minut do nieokreślonego przeciągu czasu o każdej porze dnia i nocy osobno lub razem, bowiem opiera się na najnaturalniejszym podziale akcji, normowanym zmianą osób. Że zaś na fabułę ogromny wpływ wywarły tematy epiczne i legendarne, przeto też warunki sceniczne pociągnęły za sobą konieczność przełożenia długich przerw na antrakty i poinformowania o nich krótko przez usta osób trzecich. Jest to konieczność równie naturalna, jak np. ta, że bitwę dwóch wielkich wojsk trzeba także przenosić za kulisy i zdawać z niej na scenie relację z drugiej ręki. Teoretycy usiłowali oczywiście ten stan rzeczy, jaki zastali, tzn. najzupełniejszą swobodę, wcisnąć w jakieś ramy i ująć w normy (nie byłiby inaczej uczonymi indyjskimi), przy czym z aktem obeszli się jeszcze dość naturalnie, gorzej zaś z antraktami, przykleiwszy do nich tę regułę jednego roku, równie dziką i samowolną, jak tyle innych teorematów, bo któż dociecze dzisiaj skojarzeń, chodzących po pedantycznej głowie takiego kodyfikatora? Żeby jednak w samym fakcie, że teoretycy indyjscy w ogóle zwrócili uwagę na czynnik czasu, już widzieć dowód wpływu greckiego, to chyba także nieczym nie usprawiedliwiona samowola. Powtarzam: teoretycy, nie poeci (Windisch mówi krótko »die Inder«), bo poeci całą praktyką swoją wprost protestują przeciw podsuwaniu im chęci nadawania jakiejkolwiek roli czasowi. Na to nie zwrócił uwagi ani Windisch, ani nawet Jackson, który analizie czasu dramatu indyjskiego poświęcił parę rozpraw<sup>1</sup>. Trzeba ten punkt uwydatnić. Oto przede wszystkim czas należy traktować razem z miejscem akcji. W sztuce greckiej istniał postulat jedności czasu i miejsca, nie tylko czasu. W sztuce indyjskiej swoboda jest zupełna, zarówno pod względem czasu jak miejsca. O tym Windisch nie wspomina ani słowem. Bardzo niewygodną sprawę miejsca akcji pomija milczeniem, wyteżając pomysłowość na wyszukanie związku między czasem akcji dramatycznej w Grecji a Indiach. Tymczasem miejsce zmienia się w dramacie indyjskim najdowolniej, pociągając za sobą najzupełniej dowolne traktowanie czasu. Rolę obu czynników poeci indyjscy po prostu

<sup>1</sup> Ob. JAOS XX (1899), 341—359, XXI (1900), 88—108.



ignorują. Akcja toczy się przy zamkniętych drzwiach i na ulicy, w mieście i w lesie, na ziemi, w niebie i w powietrzu, i to nieraz w jednym i tym samym utworze. Ba, w jednym akcie i w toku dialogu może się miejsce zmieniać i można rozmawiając odbyć spacer z trawnika przed pustelnią leśną, het wysoko na szczyt odległej góry, dokąd dobry turysta może by w jeden dzień nie zaszedł: taki spacer odbywamy w akcie IV dramatu Nāgānanda. Mało tego, można również w przeciągu jednego aktu przejechać się z Cejlonu aż w podnóża himalajskie i to, na domiar fantastyczności, przejechać się wysoko nad ziemią czarodziejskim wozem, niczym nowoczesnym sterowcem; odbywamy taką podróż w dramacie Anargharāghava; opis podróży, jaki w ciągu jej trwania rozwijają przed słuchaczami uczestnicy-aktorzy, przewyższa rozmaitością obrazów te wywiady, jakich kap. Scott udzielał dziennikarzom, przeleciawszy sterowcem ponad Atlantykiem, nie mówiąc już o takim wypadku, że od stóp gór himalajskich wzbił się potężnym skokiem na spotkanie podróżnych małpi bohater Hanuman, zamienił z nimi parę uprzejmych zdań w połowie drogi i wrócił. To wszystko dzieje się na scenie, czy raczej w wyobraźni audytorium, uzupełniającej słowa aktorów. Można się na scenie rzucać wpław w rzekę, rzeka — jedna z największych w Indiach — rozstępuje się jak Czerwone Morze przed żydami, bohater przechodzi suchą nogą, wypełnia cały akt akcją i rozmową i wraca równie cudownym sposobem (Bhāsa, Bālacarita, Akt I). Można w ciągu jednego aktu przebywać daleko za miastem, w zacisznym ustroniu, wracać do miasta, przejść je wszczegółowo i zniknąwszy w pałacu królewskim — zniknąwszy dla logiki, nie dla widza — przenieść akcję do jego wnętrza, mocą jednolitości nie schodzącego przez ten cały czas ze sceny aktora i mocą wyobraźni widza, która nie tylko te wędrówki i te mury pałacowe bierze za dobrą monetę, ale i na to się zgadza, że aktor-bohater dzięki cudownemu pierścieniowi część drogi odbywa niewidzialny (Bhāsa, Avimāra, Akt IV). I tego wreszcie mało, miejsce może być w ogóle nie oznaczone, nawet uwagi sceniczne milczą, i dopiero z toku akcji domyśla się krytyczny Europejczyk, gdzie się ona właściwie toczy. Jako przykład może służyć dramat Pratijāyāugandharāyana (autor Bhāsa). Przecież trzeba się dobrze zapuścić w lekturę II albo III aktu, ażeby się połapać, gdzie się rzecz dzieje, w Kāuśāmbi czy w Ujjayini, tzn. w jednej z dwóch od-

'ległych stolic. Czyż to wszystko nie są najjaśniejsze dowody, że dla poety indyjskiego miejsce, jako czynnik sceniczny, zgoła nie istniało? Że wynikające stąd trudności po prostu ignorował? I czyż podobna przypuścić, żeby ci Hindusi, którzy »Kunde erhielten« o postulacie jedności czasu i pod wpływem tego postulatu wprowadzili co rychlej reformy, nie dowiedzieli się jednocześnie o analogicznym postulacie jedności miejsca, o tyle łatwiej rzucającym się w oczy w praktyce scenicznej? Albo przynajmniej, że się nie połapali w zależności czasu od miejsca i wynikającej stąd konieczności jednolitego traktowania obojga? Nie! Takie przypuszczenie jest wręcz niepodobieństwem. Z miejscem obchodzą się poeci indyjscy najdowolniej i najswobodniej w rażącym przeciwieństwie do greckich. Tak samo zaś obchodzą się z czasem. To każą akcji ciągnąć się przez lata całe; to zaczynają akt o świcie i po kilku stronicach nieprzerwanego dialogu, bez żadnej pozornej luki, kończą go efektownym opisem zachodu słońca i wschodu księżyca, zgęszczając dzień, jak w pompie, do jednego kwadransa; to wreszcie — bardzo, bardzo często — wystawiają europejskie pojęcia o czasie na ciężką próbę w niezliczonych scenach takiego typu: gdzie jest N. N.? — u siebie w domu. — przywołać! — słucham... i wchodzi na scenę N. N. A jeżeli nie wchodzi w tej chwili, to możemy, jak w przykładzie z *Mudraraksasy*, p. wyżej, asystować jego pochodowi przez miasto, równocześnie nie tracąc z oczu dotychczasowych osób, które wcale ze sceny nie schodząc razem z nami słuchają nowej sceny (ale jej nie słyszą!) i których grono N. N. po chwili powiększa. To nie są jakieś wyjątki, to jest normalne traktowanie czasu i miejsca przez poetów indyjskich. Mając to wszystko na uwadze, nie podobna zatrzymać się na prostym stwierdzeniu zupełnej błędności przypuszczenia Windisch'a jakiegoś, choćby najmniejszego, wpływu greckiego na czynnik czasu w dramacie indyjskim. Trzeba pójść dalej i wysnuć wniosek głębszy. Oto zanim teoretycy indyjscy, w tym wypadku wiedzeni doskonałym węchem, wpadli na teorię *rasa*, głoszącą, że celem sztuki jest wzbudzić w czytelniku, słuchaczu czy widzu, pewien nastrój, poeci już dawno szukali przede wszystkim estetycznego wyrażenia nastroju uczuciowego, mniej dbając o inne względy, jak np. zawiśnięcie dramatyczne, a bodaj najmniej o logiczne posługiwanie się czasem i liczenie z miejscem. Budzenie nastroju było

zawsze przewodnią zasadą poezji indyjskiej, zrazu spontaniczną, bezwiedną, później ujętą w karby świadomej teorii. Dlatego to nad całą poezją indyjską, liryką, epiką czy dramatem, dominuje wszechwładnie ton liryczny. Uczeni europejscy czynią z tego poezji indyjskiej zarzut, ale najniesłuszniej, bo czyniąc go, dowodzą tylko stronnictwej oceny wedle własnych kanonów. Nie tu miejsce ani pora o tych rzeczach rozprawiać. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że rola czasu i miejsca w dramacie indyjskim stoi w ścisłym związku ze swoistym pojęciem poezji, jakie żyło w Indiach. Poeta indyjski ignoruje logikę czasu i miejsca aż do ostatnich granic ignorancji, dopuszczalnych na scenie. Czyni tak samo, jak poeta epik indyjski, który żongluje milionami lat, nie dlatego, żeby nie wiedział, że bohaterowie jego żyli przecie krócej, ale dlatego, że dopiero te cyfry budzą w nim uczucie jakiejś podniosłej potęgi. Nie idzie o ich wartość realną, ale o ich ton uczuciowy. Trzeźwy Europejczyk widzi w tym niesmaczną przesadę, zarzuca Hindusom dziecinną wyobraźnię (jakby ci sami Hindusi nie umieli być znakomitymi rachmistrzami i nauczycielami Europy!), a to są tylko skutki wszechwładzy nastroju w poezji. Stąd pochodzi, że dramaty indyjskie roją się (dla nas!) od sprzeczności w zakresie czasu: to tak, że im analiza ściślej-sza, tym jest bezradniejsza wobec takich nielogicznych usterek. Windisch, który analizę czasu podawał w kilku wierszach, przeskakiwał nad trudnościami; Jackson stara się je wyminąć, ale starania jego, bardzo pouczające, dowodzą właśnie, że wyminąć trzeba wszystkie te trudności i sprzeczności tak, jak to czyniono w Indiach, tzn. nie myśląc wcale o nich, a skupiając uwagę na lirycznych pięknościach dramatu. Śakuntalā stanowi doskonałą całość i człowiek, który najgłębiej odczuł jej urok, Goethe, nie potknął się w swoim entuzjastycznym sądzie o te przeszkody, nad którymi biedzi się uczony amerykański, ile też lat miał malleńki Bharata w VII akcie, albo na który z antraktów przypada kilkuletnia przerwa? Kalidasa o tym wszystkim nie myślał i nic mu, nie było bardziej obcym, jak postulaty Arystotelesowe. Fałszujemy intencje poety indyjskiego, jeżeli staramy się czas i miejsce wcisnąć w ramy jakichś schematów czy sztucznych dedukcji. Trud Jacksona uważam za bardzo pożyteczny, ale właśnie ze względu na ten rezultat, jaki wyraźnie przemawia pomiędzy wierszy obu jego rozpraw. oto że czas i miejsce, jako

czynniki techniczne, dla poety indyjskiego nie istnieją. Praktyka grecka i indyjska nie tylko różnią się tu w szczegółach, ale są wręcz zasadniczo odmienne<sup>1</sup>.

23. Przechodząc do figur teatru indyjskiego, stara się Windisch dopatrzeć wpływu greckiego w pięciu z nich. Więc naprzód: w komedii rzymskiej występuje *senex* — w dramacie indyjskim nie ma go ani śladu. Jest natomiast utytułowana, prawa małżonka bohatera, zwykle króla, oczywiście nie jako figura stała, ale tylko tam, gdzie na scenę dostają się sprawy domowe czy haremowe. Nic dziwnego; w intrydze haremowej jest zazdrosna żona postacią niezbędnie konieczną: bez niej nie ma przecie intrygi. A intryga haremowa stanowi równie ponętny temat dla pisarzy indyjskich, jak dla naszych »trójkąt małżeńskie« i podobne sytuacje. Pierwsza małżonka zazdrosna o młodszą, coraz nową z biegiem czasu (niestety!) coraz ładniejsze rywalki, jest tak naturalną figurą w dramacie indyjskim, jak byłaby nienaturalną w naszym. I żeby właśnie na nią miała w jakikolwiek sposób wpłynąć komedia grecka? A owszem, powiada Windisch. Przecie ona sprzeciwia się miłości bohatera. »Sie ist in dieser Beziehung gleichsam an die Stelle des *senex*, des Vaters des *adulescens* getreten, dessen Rolle im indischen Drama fehlt.« (str. 51). Hm, pojmuję, że w braku lepszych dowodów można się do pewnego stopnia posłużyć analogią, ale powyższe zdanie, to chyba typowy przykład na to, co Niemcy nazywają: »über das Ziel hinausschießen«. — Drugą figurę, na której wpływ grecki ma być 'szczególnie wyraźny' (besonders deutlich), upatrzył Windisch »in Vasantasena's Mutter, der alten Kupplerin« z dramatu *Mṛcchakatikā* (str. 52). Odpowiada jej rzymska *lena*. Kuplerka należy niewątpliwie do najbardziej popularnych postaci w piśmiennictwie indyjskim, zwłaszcza — rzecz jasna — poniżej szczytów artystycznych. Prawo obywatelstwa wywalczyła sobie przede wszystkim w opowiadaniach, ale występuje i w innych gatunkach literackich, i to w wielkiej różnorodności typów; są

<sup>1</sup> Treść str. 69 do 74 prof. Gawroński ogłosił w r. 1925 po francusku, dodając kilka słów o dziełach Konowa i Keitha, jakie się tymczasem ukazały, w rozprawce pt. *Quelques observations sur le rôle du temps et du lieu dans le théâtre indien*, zamieszczonej w »Księdze pamiątkowej ku czci Oswalda Balzera« (t. I, str. 381—389).

zwykle pośredniczki z przyjaźni, nawet w uczciwych zamiarach, więc swatki, są inno, z chciwości, z zamięłowania, sprytnie, pospolite, plugawe. »Die ganze Literatur wimmelt von ihnen« powiada badacz kultury indyjskiej<sup>1</sup>. Nie byłoby więc nic dziwnego, gdyby kuplerka (*kuffanī* albo *dātī*) odgrywała w dramacie indyjskim tę samą rolę, co lena w rzymskim. Ale tak nie jest. Wyjawszy w farsie (pochodzenia ludowego), a więc np. kuplerka Bandhurā w Hāsyārṇava, pośredniczka nie jest właśnie wcale stałą, a choćby nieco częstszą, figurą sceniczną; do repertuaru nie należy. Tłumaczy się to, zdaniem moim, pochodzeniem teatru indyjskiego: ani misteria religijne, ani legendy epickie figury tej nie miały, a wiemy już, że z tych dwóch źródeł (obok produkcji tanecznych) popłynęły głównie tematy dramatyczne. Ale sama figura jest, jak wspomniałem, najzupełniej rodzima, i dlatego też istnieje w trywialnej farsie, która bez wątpienia stoi daleko bliżej teatru ludowego, niż dramat klasyczny, chociaż, o ile ją znamy, jest w formie swojej przykrojona na jego wzór. Dlatego też mogła się znaleźć przygodnie i w sztukach, należących do wielkiego repertuaru, ale uległa w nich stylizacji i nawet pewnemu wyszlachetnieniu. Takimi kuplerkami w dobrym tonie są wielce czcigodna Parivrājikā (zakonnica wędrowna buddyjska) w dramacie Mālavikāgnimitra albo równie czcigodna Kāmandakī w Mālatīmādhava. Obie działają na wskrós uczciwie, ale obie przecie tajemnie pośredniczą. Zresztą można by prawie powiedzieć, że zawód ich zdradza... sukienka zakonna; Indie się pod tym względem nie różnią od Europy bokacjuszowej. To jedno, w sprawie ogólnej. W szczególe zaprotestować należy, jakoby matka Vasantasēny była w dramacie Śūdraki kuplerką, grającą rolę rzymskiej lenae. Jako figura sceniczna, trzyma się ona na trzecim planie, w roli czynnej zupełnie nie występuje, w szczególności zaś między córką swoją a Cārudattā wcale nie pośredniczy. Co więcej, miłość tych dwojga, stanowiąca ośnowę sztuki, należy właśnie do miłości tego rodzaju, któremu — jak do zbytku poucza literatura — kuplerka indyjska, że tak powiem, z urzędu, obowiązana jest sprzeciwiać się. Matka Vasantasēny i na to się nie zdobywa. W ogóle pojawia się ona na scenie raz tylko, w akcie IX, gdzie w procesie bohatera odgrywa rolę uboczną, ale tak sympatyczną, że wystarcza aż nadto,

<sup>1</sup> R. Schmidt, Beiträge zur indischen Erotik (1902), 204.

ażeby okupić niemiłe wrażenie, jakie widokiem niezwyklej tuszy (akt IV) sprawiła na vidūṣace i — na Windischu. Pocziwa baba, tłusta, nieruchawa, bezinteresowna i tak nic a nic nie chciwa, że stara się fałszywym (w jej mniemaniu) zeznaniem ocalić od śmierci Carudatę, nie tylko wiedząc, że nic na tym nie zyska oprócz nienawiści mściwego a potężnego szwagra królewskiego, ale widząc nawet i to, że traci kosztowności, które się jej z prawa należą. Wyrzeka się nawet zemsty nad człowiekiem, którego nie może nie uważać za mordercę córki, bo nie umiając wyjaśnić sobie motywów zbrodni, nie chce przecie pozbyć się myśli, że człowiek ten jest, mimo wszystko, uczciwy. I w tej kobiecie, tak nic a nic nie podobnej do swoich sióstr po fachu pod każdym niebem, greckim czy indyjskim, upatruje Windisch »eine besonders deutliche Spur der griechischen Komödie«<sup>1</sup>. Przykład drobny, ale charakterystyczny, bo dowodzi, jak daleko można zejść, raz wpadłszy na błędny trop. — Jeszcze trzy figury indyjskie wywodzi Windisch z Grecji. Dwie z nich do repertuaru nie należą, *vīṭa* (Mṛcchakatika, Nāgānanda) i *śākāra* (Mṛcchakatika); trzecia natomiast, *vidūṣaka*, jest stałą i najbardziej charakterystyczną ze wszystkich. Według Windischa odpowiadają im po kolei: *parasitus edax*, *miles gloriosus* i *seruus currens* (p. prolog Eunucha). Śākārę zostawimy na później, zajmijmy się tymczasem tamtymi. Za dowód pochodzenia greckiego służą i tu oczywiście tylko analogie, czasem dosyć bliskie, częściej naciągane. Przy tym *vīṭa* jest wprawdzie znany poza dramatem, ale *vidūṣaka*, mówi Windisch, to figura sceniczna. A wreszcie, wszystkie te trzy figury występują razem tylko w dramacie Mṛcchakatika, najstarszym i (jak sądził Windisch) sięgającym czasu bezpośredniego i bardzo silnego wpływu kultury greckiej; z dramatów późniejszych śākāra znikł zupełnie, *vīṭa* raz już tylko powrócił, jeden *vidūṣaka* ostał się i przyjął, i to jednakże nie na zawsze: Bhavabhūti już się go pozbył. Świadczyć to ma o powolnym osłabieniu (»Verblasen«)<sup>2</sup> wpływu greckiego. Oczywiście rozumowanie to upada razem z błędną chronologią, na której się wspiera. Ale niezależnie od chronologii jest ono błędne. Bhāsa, najstarszy z wielkich poetów dramatycznych dochowanych w całości, nie

<sup>1</sup> L. c. 51—52.

<sup>2</sup> Ibid. 60.

nie wie o prototypie *militis gloriosi*, a *viṭa* też się u niego nie pojawia. Powinni się zaś chyba byli znaleźć u tego poety, jeszcze bliższego przypuszczalnych wpływów greckich, niż późniejsi, na których się Windisch opiera. *Vidūṣaka* zaś występuje i u niego i w tych fragmentach, z których znany nam jest *Aśvaghoṣa*, najstarszy z zachowanych, ale występuje także i w dramatach późniejszych niż *Bhavabhūti*. Wiemy już dlaczego: bo jest figurą rodzimą indyjską, brak go zaś tylko tam, gdzie stał na zawadzie czy to temat epiczny, czy to powód indywidualny (*Bhavabhūti*). Tak się mają sprawy na ogół. W szczegółach przedstawiają się jeszcze o wiele mniej korzystnie dla hipotezy wpływu greckiego. Przede wszystkim podkreślam, że nie tylko *viṭa* znany jest poza dramatem, także *vidūṣaka*. Obaj oni, a wraz z nimi postacie podobne, jak *pīṭhamarda*, należą do galerii typów z półświatka. Wszystkie te figury, kuplerka, kupler, alfons, *viṭa* (= pieczeniarsz z półświatka), *vidūṣaka* (figura komiczna z półświatka) i inni, dobrze są znani literaturze teoretyczno-erotycznej, w Indiach przebogatej. Że zaś chodzi tu o figury żywe, na to (poza społeczeństwem dzisiejszym) dowodu dostarcza fakt, że charakterystyka ich, jaką podaje literatura erotyczna, nie zgadza się z praktyką dramatyczną. Uderza to zwłaszcza przy tak częstej figurze jak *vidūṣaka*. Najoczywiście *vidūṣaka* sceniczny miał czas rozwinąć się oddzielnie, stał się postacią stylizowaną. Ale to samo i *viṭa*. Pojawia się on w dramacie bardzo rzadko, właściwie (o ile mi wiadomo) tylko dwa razy. Wprawdzie zwrócono uwagę, że i *Kalahansa* w dramacie *Mālatīmādhava* jest według jednego z komentatorów *viṭą*, być może więc, że się ta figura jeszcze gdzie odszuka, ja jednak mam wrażenie, że komentarz przykleił tę nazwę niezupełnie trafnie, byle tylko schematyzować; w każdym razie *viṭa* zbliżony do tego typu, który znany z literatury erotycznej, występuje tylko w dramatach *Mṛcchakaṭika* i *Nāgāranda*. W pierwszym z nich gra rolę dosyć wybitną i stąd poszło, moim zdaniem, najnieśluszniej, że charakter, jaki *viṭa* w tym jednym dramacie posiada, podniósł Windisch do znaczenia typu i zaczął się na jego podstawie doszukiwać analogii między tą figurą a rzymskim *parasitus edax*. Tymczasem *viṭa* stworzony przez Śūdrakę jest postacią indywidualną, zupełnie tak samo jak np. (o czym trafnie Huizinga<sup>1</sup>) *vidūṣaka* w dramacie *Mālavikāgni-*

<sup>1</sup> Op. c. 48—54.

mitra. Typowymi figurami właśnie ci dwaj nie są. Daleko bardziej typowym, choć naszkicowanym w jednej tylko scenie, jest viṭa z Nāgānanda. Bardzo typowym raz dlatego, że odpowiada takiemu, jakim go znamy poza dramatem, a po wtóre, że autora Nāgānanda, pisarza eleganckiego i nie najpośledniejszego, ale ponad wszelkie porównanie słabszego niż Śūdraka, nie stać było na charaktery indywidualne: dawał blade typy, jakie znalazł we wzorach. W ogóle, uważam za błąd metodologiczny szukać postaci typowych u pisarzy, którzy są potężnymi indywidualnościami. Ale tak czy owak, nawet jeżeli pominiemy swoistość viṭy z Mṛcchakatika, nawet jeżeli pominiemy, że dramat ten już nie przypada na okres przypuszczalnego wpływu greckiego, nawet w takim razie trzeba twierdzić, że podobieństwo między viṭą indyjskim, a łacińskim parasitem, jest bardzo nikle. »Le bel-esprit (viṭa) — powiada ogromnie trafnie Lévi — ressemble au parasite edax dans la mesure où deux civilisations différentes peuvent produire des types analogues» (str. 360). — A vidūṣaka? Ten, jak wspomniałem, wygląda nieco inaczej w podręcznikach teorii erotycznej, niż w dramacie. Nie na tyle wszakże, ażeby filiacja nie była dość wyraźna. Według komentarza do najstarszego z teoretycznych dzieł o miłości, vidūṣaka jest konfidentem domów publicznych i winiarni, żyje na cudzy koszt i budzi wesołość zachowaniem się, zwłaszcza zaś ośmieszaniem i ogadywaniem drugich<sup>1</sup>. Jest zonaty (w dramacie także), natomiast nie słyhać, żeby był braminem (ważne!), albo żeby był żarłokiem, łysym i brzydkim. Tak pojęty vidūṣaka był w Indiach niewątpliwie postacią pospolitą. Ale, ażeby na tle powyższej charakterystyki stworzyć typ, znany z dramatu, na to trzeba było sceny ludowej, która posiadała już własną figurę komiczną, sięgającą źródeł, omawianych w pierwszej części tej pracy. Vidūṣaka teatru klasycznego połączył rysy obu figur: w prostej linii wywodzi się on ze sceny ludowej, z niej wziął żarłoczność, bijatykę złągodzoną w literaturze, wygląd niepoczesny; a z półświatka, tak doskonale i blisko znanego pisarzom indyjskim, wyniósł wegetowanie na cudzy koszt i wysługiwanie się komizmem, rysy pokrewne zresztą już tym, jakie odszukaliśmy w Wedach. Ze sceny ludowej odziedziczył też wysoką kastę, z której pospółstwo lu-

<sup>1</sup> Ob. np. R. Schmidt, op. c. 202.



biło dworować, ale zatrzymując kastę, winien był w literaturze klasycznej, bramińskiej, wyrzec się istotnie brzydkiego rysu, jaki posiadał żywy jego wzór, tzn. ogadywania i ośmieszania poza oczy ludzi, na których koszt żył; także poufalość z półświatkiem musiała, podobnie jak atrybuty falliczne, zniknąć w wytwornych sztukach wielkiego repertuaru. Tymi uwagami uzupełniam wywód zasadniczy, podany w części pierwszej. Jak wszelki typ literacki, mniej więcej ustalony, *vidūṣaka* jest wynikiem wielu kombinacji. I oto takiej figury, jako typu stałego, w komedii grecko-łacińskiej nie ma. Pewne analogie z *vidūṣaką* posiada *servus currens* Terencjuszowy, ale akcentując je — o wiele zresztą za silnie — popełnił Windisch ten błąd, że zestawił stały typ indyjski z niestałą figurą łacińską. Zwrócił na to uwagę uczony holenderski Speijer, podkreślając, »dat het gebruik van den term *servus currens* bij Windisch en Lévi in dit verband niet op zijn plaats is, daar met dien term, voorkomend in de prologen van *Heauton timorumenos* (31, 37) en *Eunuchus* (36), geen slaavenrol in 't algemeen bedoeld is, maar slechts een bepaalde theatertruc uit de *comoedia motoria*, nl. die van den slaaf, die gejaagd heen en weer loopt, om zijn meester te zoeken, die vlak voor hem staat»<sup>1</sup>. Wywód *vidūṣaki* z komedii grecko-łacińskiej okazał się zupełnie chybnym. Zanim jednak przejdę do następnej i ostatniej figury, dodam uwagę ogólniejszą, dającą się nawiązać do figur poprzednich. *Vidūṣaka*, poza dramatem, jest obywatelem półświatka. *Vita* pozostał nim i na deskach scenicznych, w dramacie *Mṛcchakatika* jest on częścią towarzyszem *aventures galantes* szwagra królewskiego, częścią powiernikiem hetery, w dramacie *Nāgūnanda* jest amantem służącej, a służąca i dziewczyna lekkich obyczajów, to są w Indiach właściwie synonimy. Windisch, starając się nawiązać nici między fabułą komedii grecko-łacińskiej a dramatem indyjskim, zaczął o *Mṛcchakatikę* i oświadczył, że środowisko, w którym się częściowo rozgrywa akcja tego dramatu, »entspricht wenig dem sonstigen Interesse der Inder, das von Alters her auf die Thaten ihrer Götter und Heroen, auf die Geschichte ihrer Könige gerichtet war. — In Indien suchen wir vergeblich nach Fäden zur Anknüpfung für

<sup>1</sup> Donosi o tym w tych właśnie słowach Huizinga, op. c. 40, uw. 5.

eine solche Darstellung der Sitten. Am ehesten könnte der Roman und das Märchen verglichen werden, aber hier sind Handlung und Charaktere doch wieder verschieden vom Drama; — (str. 30). Przeciw takiemu postawieniu sprawy trzeba założyć sprzeciw, to jedno co najwyżej uznawszy, że w r. 1881 nie można jeszcze było mieć tyle wiadomości o pierwiastku erotycznym w literaturze indyjskiej, ile dziś mamy. Nici dostarczają właśnie owe figury, które omówiliśmy na ostatnich dwóch miejscach; vidūṣaka słabszych, bo uległ rozwojowi specjalnemu, ale viṭa jeszcze tak silnych, jak sobie tylko życzyć można. Tak samo i Vasantasenā. Nie jest ona przecie odosobniona. Siostra jej po fachu występuje w urywkach jednego z dramatów buddyjskich, którego autorem jest jeżeli nie sam Aśvaghōṣa, to ktoś współczesny z jego szkoły. Aśvaghōṣa był rodem z miasta Sāketa, którego nazwa używa się (niezupełnie ściśle) jako synonim miasta Ayodhya, stolicy Rāmy, w północno-wschodnich Indiach. Tam, zdala od terenu możliwych wpływów greckich, rozwinął się talent poety i stamtąd wziął on swoją kulturę literacką; utwory epiczne świadczą wyraźnie o silnej tradycji epiki tamtejszej, której owocem była Rāmāyaṇa<sup>1</sup>. W dramatach jego, obok używanych i później prakrytów Śāurasenī (zachodnio-środkowe Indie) i Māgadhi (wschód), występuje jeszcze Ardhamāgadhi (środkowo-wschodnia część kraju), która potem znikła ze sceny. Wszystko to wskazuje, że jeżeli nawet (co przecie niepewne) tworzył Aśvaghōṣa na dworze Kaniski, to w każdym razie pod wpływem wzorów wschodnich. A przy tym z góry nie ma prawdopodobieństwa, ażeby do utworów buddyjskich, pisanych dla propagandy, wprowadzać figury greckie. I nie wprowadzał: właśnie ta hetera, rodem z Indii wschodnich, jak wskazuje imię jej Magadhavati, należała do galerii osób, którym legenda i literatura starobuddyjskie wyznaczyły niepoślednie miejsce w ramach swoich. Stan urywkowy dramatów Aśvaghōṣy nie pozwala ocenić roli, jaką odegrała Magadhavati, to jednak pewna, że obok niej występuje Buddha z uczniami. Sytuacja, mutatis mutandis, taka, jakiej niejedyn przykład przechowała najstarsza tradycja buddyjska; nieraz mowa w Piśmie o heterach, które w rozmaity sposób

<sup>1</sup> Ob. o tym w szczególności rozdział II (str. 27—40) pracy prof. Gawrońskiego pt. *Studies about the Sanskrit Buddhist Literature* (1919).

wplątane były w życie Nauczyciela, chwalebnie, jak Ambapālī, albo nagannie, jak Ciñcā Māṇavikā<sup>1</sup>. A czyliż w inne środowisko przenoszą nas Džataki? Myślę, że nie raziloby to nikogo w Indiach, ani w uczonym świecie indianistów europejskich, gdyby im opowiedzieć treść Mṛcchakaṭikī prozą palijską i zakończyć: Wtedy ja byłem Cārudattā, Vasantasenā Ambapālī, a Śākara — Dēvadatta. Właśnie też między urywkami dramatów Aśvaghōṣy z Mṛcchakaṭikā istnieje niejeden punkt styczny, dowodzący co najmniej pewnej współczesności: Magadhavati i Vasantasenā mają wspaniałe pałace; o starym parku (*jiṇṇoyyāna* = *jiṇṇojjāna*) i o powozach (*parahana* = *ṇa*) mówi się w tych samych terminach; człowieka dobrego, u którego drudzy szukają osłony, nazywa się allegorycznie drzewem, na które ptaki zlatują się dla spoczynku (*vāsavṛkṣikṛ*, str. 66 tekstu w wydaniu Lüdersa, Rückseite 3; Mṛcchakaṭikā ed. Stenzler str. 38, 21 *vāsapādava*, por. *sādhurkṣa*, i cały obraz w zwrotce na str. 73/74; prof. Lüders nie zwrócił uwagi na analogię i dlatego nie zrozumiał, o co idzie, str. 18 uwaga 2)<sup>1</sup>. Z tego wszystkiego wniosek jest bardzo oczywisty: dramat literacki wolał szukać tematów w legendach i eposejach, bo stąd głównie wyszedł, ale skoro tylko sposobność się nastęczyła, nie odrzucał i tematów półświatkowych, które w dramacie ludowym, także przecie źródle literackiego, grały większą rolę, mając oparcie zarówno w guście publiczności, jak w prastarych tradycjach mimów wegetacyjnych. Takiej sposobności nastęczyła poecie buddyjskiemu jego ściślejsza literatura, następcom zaś jego po części wzory ludowe, po części (Bhāsa, Śūdraka) także wzór wielkiego poprzednika. Te uwagi wystarczą na odparcie przypuszczenia, jakoby dramat indyjski musiał tematy erotyczne czerpać z wzorów greckich. Zupełnie zaś już błędnym jest twierdzenie Windisch'a, jakoby się Hindusi tego rodzaju tematami w ogóle nie interesowali. Właściwie, kto się to nimi więcej interesował? Aretino albo... Zeromski? Zapewne. Ale ani literatura włoska, ani literatura polska, ani też, tak samo, literatury kla-

<sup>1</sup> Szczegóły o obu ob. np. w dziele: H. Kern, *Dér Buddhismus und seine Geschichte in Indien* (tłum. H. Jacobiego, 1882—1884, 2 t.), wedle indeksu.

<sup>2</sup> Ob. wydanie dramatu Aśvaghōṣy wspomniane wyżej w uw. 1 do str. 48.

syczne. W ogóle nie znam literatury (a starałem się możliwie z każdą zawierać znajomość)<sup>1</sup>, w której by pierwiastek erotyczny był tak powszechnie i tak równomiernie uwzględniony, jak w indyjskich. Rzecz jasna, że kiedy się Hindusi modlili, to do bogów a kiedy składali epopeje, to o królach i bohaterach. Ale przecie ani w najstarszych modlitwach (hymny wedyjskie!) ani w najłepszych epopejach (Kumārasambhava VIII; Raghuvamśa XIX, Kirātārjunīya VIII—IX, Śiśupālavadha VIII—XI)<sup>2</sup> nie brak pieśni, których — nie można czytać ze słuchaczkami uniwersytetu. Oczywiście ma Windisch rację, że więcej tego w powieściach i bajkach — ale tu więcej, znaczy: bardzo dużo. A właśnie typy są te same, co w dramacie; że akcja przebiega inaczej, to nie dziwnego — co opowiadanie, to nie sceny dramatyczne. Ale pomińmy beletrystykę. Przecież zostaje literatura fachowo-erotyczna, jakiej świat w tych rozmiarach, a już zwłaszcza w tym rodzaju, nie posiada. Przecie książki jak Kāmasūtra nie ma poza Indiami. Owidiuszowej Ars amandi porównywać nawet nie można, bo to jest sobie po prostu swobodny utwór poetyczny. Także Stendhal różni się całym sposobem ujęcia przedmiotu. Trzeba chyba sięgnąć do wieków średnich, gdzie to księgi De amore Andrzeja Kapelana dadzą się o tyle porównać z encyklopedią indyjską, że natchnął je jeden duch schematyczno-pedantyczny, a stworzyła jedna poza uczonej powagi, ale zresztą obie rzeczy najróżniejsze w założeniu, wykonaniu i podkładzie, na którym wyrosły. Andrzej Kapelan ma przecie na swoim uczonym nosie okulary poezji, w której panował il dolce stil nuovo, kiedy Vātsyāyana jest czystym przedstawicielem »sztuki dla sztuki«. A nie jest on przecie jedynym takim Hindusem, następcy jego liczą się na tuziny. Świadczą oni najdobitniej, że »das sonstige Interesse der Inder« kierowało się może nawet zbyt gwałtownie w tym kierunku, który Windisch rad by wykluczyć albo wytłumaczyć wpływem greckim, a który w istocie tylko się z natury rzeczy mniej uwidatnił w dramacie klasycznym, niż poza nim. — Pozostaje ostatnia z figur, znana

<sup>1</sup> Por. też słowa prof. Gawrońskiego na str. 53 wydanych po jego śmierci Szkiców językoznawczych (1928) oraz moje Wspomnienie o Andrzeju Gawrońskim w dziesięciolecie zgonu (RO XII, 216 nn.).

<sup>2</sup> Przy dwu ostatnich tytułach autor pozostawił tylko wolne miejsce na wpisanie liczb porządkowych pieśni.

nam tylko z dramatu *Mṛcchakatika*, Śākāra. Zdaniem Windischa: miles gloriosus. Można by wprawdzie zarzucić od razu, że śākāra nie jest żołnierzem i prawdopodobnie nigdy nim nie był, chelpi się wprawdzie swoim męstwem, ale bez żadnych aluzji do jakiejś kariery wojskowej, a przy tym tak samo chelpi się wszystkim, co robi i posiada, nawet dobrym apetytem. Lecz mniejsza o to. Pewne punkty analogiczne — jedyne, jak wspominałem, argument Windischa — znajdują się, i owszem. Siłę ich dowodową obala jednak fakt, że śākāra posiada w literaturze światowej inną, bez porównania dokładniejszą a doskonale nam znaną paralełę: Nerona Sienkiewiczowego. Nie ma prawie rysu, który by nie był wspólny obydwom: groza władzy i bezmyślna złośliwość, nieludzkie okrucieństwo i marne tchórzostwo, wyuzdanie, brak wykształcenia, chępliwość, ba, nawet roszczenia do miana artysty, o które się ubiega nie tylko Neron (*qualis artifex pereo!*), ale i śākāra, boski śpiewak (str. 116, 23 i 117). Albo ta chytra podstępność przy całej głupocie, ta obłudna dobroduszość, ten przesyt zbytkiem nie zapracowanym. Przy całej różnicy indywidualnej, jednolitość typowa, rzucająca się w oczy tym silniej, że Śūdraka niewiele winien się wstydzić Sienkiewicza, jako twórca dusz ludzkich, a śākāra jest może najlepszą ze wszystkich, jakie stworzył. Tu zaś o jakimkolwiek wpływie mowy być nie może. Sienkiewicz tchnął ducha w suche kształty dochowane u historyków (szczególnie wyrazisty obraz daje, o ile pamiętam, Swetoniusz), ale Śūdraka wiedział o Neronie historycznym równo tyle co — o komedii grecko-lacińskiej. Przypuszczać wpływ postronny na śākārę jest dowolnością niensprawiedliwioną. Tym bardziej, że śākāra (podkreślam z naciskiem) nie jest bynajmniej typem repertuarowym. Żaden dramat indyjski, przed Śūdraką ani po nim, nie ma śladu takiej figury. Z całej galerii figur sceny indyjskiej, ta właśnie, jedna jedyna, jest najbardziej indywidualnie pojętą. Pomysł jej zrodził się raz tylko. I dlatego to równie mało, jak hipoteza Windischa, trafia mi do przekonania wywód, jakim ją zbija Lévi. Zdaniem uczonego francuskiego, śākāra znaczy tyle co śaka, tj. scyta, bo śakami albo scytami nazywamy ten lud najeźdźczy, który przez długi czas dawał się Indiom we znaki, począwszy od II w. prz. Chr. Rzecz sama nie jest nieprawdopodobna; fakt, że gramatyka zna sufiks *-āra* i że potoczne objaśnienie jako *robiący* tj. wymawiający *ś* (*śa-*

*kāra*)' niewiele ma za sobą, bo da się zastosować do każdego, kto używa dialektu *Māgadhi*, nie tylko do naszego *śākāry*, który zresztą także nim mówi. Ale wniosek, jaki stąd *Lévi* wysnuwa, że *«la çakāri parlée par le çakāra est aussi, dans le drame, la langue des Çakas, de ces envahisseurs scythiques qui anéantirent à leur profit l'hégémonie grecque dans le Penjab aux environs de l'ère chrétienne»* (str. 361), jest mi wprost niezrozumiały. Przecie, gdyby nawet, wbrew oczywistym faktom, chciał się kto w przemowach *śākāry* doszukać jakiego różniczkowania gwarowego, to niemniej dialekt jego jest czysto indyjski i to wschodnio-indyjski, ale bynajmniej nie scytyjski. Wiemy dziś zresztą z dużym prawdopodobieństwem, czym był język *Śaków*. *Le Coq* wyraził przypuszczenie, na które następnie *Lüders* znalazł bardzo silne dowody, że jest nim jeden z owych nowo-odkrytych w Azji środkowej języków, tzw. obecnie północno-aryjski<sup>1</sup>. Pod tym względem stanowisko *Lévi*ego jest więcej, niż nieprawdopodobne. Jeżeli zaś, wychodząc z niego, przedstawia *Lévi* *śākārę*, jak gdyby stały jakiś typ sceniczny, to i przeciw niemu, jak przeciw *Windischowi*, przemawia ten sam niezbitý fakt: *śākāra* jest zjawiskiem indywidualnym. Nie zna go nie tylko dramat, ale i cała literatura indyjska. Wzmianki jednej o nim nie znaleźć w literaturze fachowo-erotycznej, mimo że *śākāra* takim, jakim go znamy, wyuzdany rozpustnik uganiający razem z wityą za dziewczętami i drący koty z *vidūṣaką*, nie mógłby chyba być pominięty w tej galerii typów, jaką przed wzrokiem naszym roztacza *Kāmasūtra* i późniejsze podręczniki. Jeżeli go w niej brak, to dlatego, że faktycznie nigdy do niej nie należał: jest osobistym tworem genialnego *Śūdraki*, figurą — powtarzam — najbardziej indywidualną w literaturze indyjskiej.

24. Po figurach przechodzi *Windisch* do prologu. W szczególach przedstawia się tu praktyka indyjska a (grecko-)łacińska wcale odmiennie. Ten i ów rys mniej więcej podobny uda się naturalnie przychwycić. Zdaniem *Windischa*, oczywiście, wpływ grecki. Popiera zaś przypuszczenie swoje użytą za argument okolicznością *«daß es gar nicht so selbstverständlich ist, dem Drama einen Prolog voranzustellen»* (str. 65). Zapewne. Ale jeżeli

<sup>1</sup> Ob. artykuł *Lüdersa* pt. *Die Śakas und die 'nordarische' Sprache* (SPAW 1913, 406—427).

dramat indyjski tak wyraźnie pozwala spojrzeć wstecz na drogę, po której rozwijał się jego prolog, zanim stał się tym, czym jest? A droga ta wiedzie w całości po gruncie rodzimym... Widzieliśmy jej etapy: pierwszy, przedliteracki, to formalne nabożeństwo na scenie, modlitwy, składanie ofiar kwiatnych, po czym zajęci tymi czynnościami aktorzy nawiązują improwizowaną rozmowę na temat przedstawienia, która za chwilę rozpoczyna, wplatając ją króciutko (i zapewne nie zawsze) w tok swoich spraw domowych, jak się to dziś jeszcze dzieje w budach jarmarcznych, jak się działo w *commedia dell'arte*. Rozmowa ta, która u Bhāsy jest jeszcze ogromnie krótką (zdanie, dwa, kilka), ma na celu z jednej strony ułatwić po prostu zejście ze sceny aktorom, zajętym przed chwilą tradycyjną, prastarych czasów sięgającą modlitwą, z drugiej zaś strony zapowiedzieć, kto się teraz na scenie ukaże; ze względu na pierwotność inscenizacji było to, jak już wspomniałem, wprost konieczne i stanowiło też stałą praktykę, ujętą z czasem przez teoretyków w regułę, ażeby zapowiadać przyjście każdej nowej osoby (*nāsūcitasya pūtrasya praiśaḥ*). Sądząc po dziełach Bhāsy, można by przypuścić, że pierwotnie temat dramatu podawała zwrotka, recytowana przez *sūtradhārę*; z czasem zostało w niej tylko błogosławieństwo, a podanie tematu i zapowiedź pierwszych osób ogłaszano w rozmowie aktorów, stanowiącej dalszą, zrazu krótką, później główną część prologu. Jakkolwiek jednak wyglądały rzeczy w szczegółach, trudno wątpić, jak się przedstawiał na ogół ów pierwszy etap rozwoju prologu. Ślady jego przechowały się zarówno w szeregu szczegółów, znanych nam z późniejszych dramatów, jak we wzmiankach teoretyków o *pūrvaraṅga*, które wcześniej zaczęło wychodzić z mody, w każdym zaś razie pozostawione było aktorom, nie autorowi (mówilem o tym w części pierwszej). Dalsze etapy rozwoju prologu noszą charakter coraz wyraźniejszego rozwoju czysto literackiego, który — rzecz jasna — musiał się odbywać w miarę, jak dramat odbiegał od swych ludowych początków, a stawał się coraz bardziej uprawianym odłamem literatury artystycznej. A więc drugi etap: przesuwanie się punktu ciężkości całego *pūrvaraṅga* ku prostej modlitwie wstępnej, zrazu pozostawionej jeszcze aktorom (Bhāsa!); także dawniejsza improwizacja aktorska, mająca nawiązać do początku przedstawienia po skończonym nabożeństwie, zostaje ujęta w karby przez autora, ale ogranicza się do

paru niezbędnych wyjaśnień. To stadium rozwoju prologu przedstawia Bhāsa. Etap trzeci: *pūrvaraṅga* znikło, zostaje z niego *nāndī*, coraz bardziej wykwintna, bo już kompozycję jej wziął na siebie sam autor, oczywiście gwoźli zrównania tych wstępnych słów z poziomem artystycznym następnych; pierwotne krótkie przejście do właściwego dramatu ulega również rozwojowi literackiemu, tzn. zyskuje na rozmiarach i obrobieniu artystycznym. Oto i prolog indyjski, sięgający początkami swymi czasów przedhistorycznych i tłumaczący się na gruncie rodzimym zupełnie jasno. Gdzież tu miejsce na jakiś wpływ obcy? A przede wszystkim, zanim zechcemy jeszcze o tym wpływie mówić, niechaj się wpierv z pochodzenia prologu swego wylegitymuje Terencjusz. Tak każe metoda.

25. Z kolei *sūtradhāra*, kierownik trupy i pierwszy aktor. Tu się Windisch daremnie wysiła na obliczanie przypuszczalnej liczby aktorów, rozdział ról pomiędzy nich itp., wszystko szczegóły najzupełniej niepewne. Trzymając się zasady, że najlepszym objaśnieniem jest najprostsze i najbardziej naturalne, stwierdzam, że takim jest wywód, jaki podali Shankar Paṇḍit<sup>1</sup> i Pischel (zob. wyżej str. 35—36). Podobieństwo, jakiego się Windisch nsiłuje dopatrzeć, nie wykracza poza rysy wspólne wszystkim trupom wędrownym z samej natury rzeczy. Szczególnych analogii nie ma. Przy sposobności zwrócę tylko uwagę, jak daleko w pogoni za takimi analogiami zapędził się Windisch od punktu, skąd razem z Weberem wyszli. Wszakże to podstawą wpływu greckiego miało być przyglądanie się przedstawieniom na dworach królewskich i tyle. A tu w miarę wywodów widać, że aktorzy indyjscy byli w zażyłości z greckimi, znali nawet tajniki zakulisowe i szczegóły organizacji, poeci zaś nie tylko byli doskonale obznajomieni z literaturą grecką i to chyba w oryginałach (boć przekładów nie było), ale ślęczeli nad teorią dramatu, mieli dokładne wiadomości »von der strengen griechischen Zeiteinheit«, i w lot chwyтали znaczenie i doniosłość najrozmaitszych drobniarżów, których proste przyglądanie się przedstawieniu nigdy

---

<sup>1</sup> Shankar Paṇḍit tłumaczył *sūtradhāra*: »an exhibitor of dolls and paper-figures« (pierwotnie »threadpuller«); ob. np. Windisch, *Der griechische Einfluss*, 76, gdzie i odsyła.



nie nauczy. I jeszcze jedno: z prawdziwym mistrzostwem zatarli ślady swoich studiów nad filologią klasyczną.

26. Ostatni rozdział poświęcił Windisch niesłuchanie niepowinnym kombinacjom, obracającym się dokoła bóstwa, patronującego dramatowi. Świadełstwo Patañjalego nawiązuje przedstawienia teatralne do kultu Viṣṇu, w dramacie literackim dominuje Śiva. Przedstawienia odbywały się często na wiosnę. Śiva = Dionysos. Stąd próbuje Windisch wnioskować, że Hindusi posunęli swoją zależność od Greków do tego stopnia, że pod wpływem ich zerwali z zadatkami rodzimymi i oddali dramat w opiekę temu z bogów, który najwięcej przypominał Dionizosa, tzn. Śiwie, łącząc go umyślnie z uroczystościami wiosennonoworocznymi, jako najbliższymi odpowiadającymi dionizjadowi. Popierać ma to przypuszczenie rzekomy fakt, że przedstawienia odbywały się w Ujjayini, mieście położonym w strefie wpływów greckich, bo imię jego znane jest Ptolomyszowi. Cała ta konstrukcja jest tak jaskrawie naciągnięta, że nie ma właściwie potrzeby jej zbijać; wszak zbija ją samo błędne założenie metodologiczne, nie kuszące się nawet o próbę wyświeślenia obrzędowej strony sceny indyjskiej na gruncie rodzimym, a szukające od razu wpływów obcych i to bez dowodów a na wiarę rzekomych analogii. Parę uwag szczegółowych nasuwa się jednak mimo woli. Co znaczy fakt, że przedstawienia odbywały się wprawdzie nie wyłącznie, ale, zdaje się, głównie na wiosnę, o tym mówiłem w części pierwszej. Azeby zachowane dramaty klasyczne wystawiano w Ujjayini, za tym nie a nie nie przemawia. Zaledwie co do tego lub owego mamy słabe poszlaki, np. Mālavikāgnimitra (bo Kālidāsa rozpoczął swą karierę zapewne w tym mieście), może Mṛcchakatika (bo rzecz się dzieje w Ujjayini), może Mālatīmādhava (z tegoż samego powodu), ale ani Aśvaghōṣa, ani Bhāsa, ani Harṣa, ani Kālidāsa w późniejszych dramatach, nie wskazują na Ujjayini. Wystawiano je chyba na dworach, na których powstały. Wreszcie wręcz błędnym jest twierdzenie, jakoby tematy wiśnuickie w dramacie klasycznym były późniejsze niż śiwaickie. Najdawniejsze ze znanych obecnie są buddyjskie (Aśvaghōṣa). Następny autor, Bhāsa, jest bardzo wyraźnym kṛṣṇaitą (Kṛṣṇa = wcielenie Viṣṇu) i świadczy o tym zarówno treścią utworów, jak wstępными modlitwami o błogosławieństwo. Późniejsi autorowie są śiwaitami, bo taki panował prąd wśród literatów, ale wiśnuizm

wraca rychło do swoich praw. Nāndī wcale nie zawsze zwrócona jest do Śivy, jak twierdzi Windisch: fałszywe to wrażenie wywołała zapewne okoliczność, że tak czyni kilku najwybitniejszych pisarzy. Nie już zaś nie uzasadnia takiego o niej twierdzenia: »Selbst der Name nāndī für das Eröffnungsgebet ist hierbei bemerkenswerth, insofern auch andere Ableitungen der Wurzel nand (sich freuen) eine besondere Beziehung zu Ćiva und seinem Gefolge erhalten haben. So ist Nandin, Nandi oder auch Nandika der Name eines Wesens im Gefolge Ćiva's, das in der nāndī zu Bhavabhūti's Mālatimādhava vorkommt und z. B. im Kathāsaritsāgara 1, 46 ff. als Diener und Thürsteher dieses Gotte auftritt« (str. 84). Owszem, jest taki Nandin. Figuruje nawet jako osoba w (późnym) dramacie Pārvatīpārijaya i rolę odźwiernego spełnia dosyć często. Ale pochodne od *nand* znajdują się nie mniej często, owszem częściej, w związku z innymi bogami. Indra posiada znany park niebieski *nandana* i sługę *mahānandīna* (we wspomnianym dramacie Pārvatīpārijaya). Viṣṇu, rywal Śivy do roli opiekuńczej nad dramatem, ma miecz *nandaka*, który występuje nawet na scenie jako *dramatis persona*, w Bālacarita i Dūtavākya (antorem obu sztuk Bhāsa), a pasterz, u którego się chował Viṣṇu we wcieleniu swym jako Kṛṣṇa, nazywa się Nanda, Nandagōpa (gōpa = pasterz; jest stałą figurą legendy, występującą także na scenie w Bālacarita albo w (późnym) dramacie Kamsavadha. — Tego rodzaju są i inne argumenty, którymi Windisch popiera swoje twierdzenie »das nach meiner Ansicht griechisch beeinflusste Drama hängt mit dem Ćivacultus zusammen, und hebt sich dadurch scharf von den einheimischen Ansätzen zum Drama ab. Erst spätere Dramen sind wieder vishnuitisch« (85). Błąd zupełny. Związek dramatu z kultem jest wyraźny, ale wcale a wcale nie z greckim

27. Poznaliśmy argumenty Windischa z osobna, wypada im teraz poświęcić kilka uwag jako całości. Dwa są główne, bo zasadnicze, błędy w całym tym rozumowaniu. Pierwszy, to podstawa chronologiczna, na której wznosi się budowa hipotezy. Wystarczyły nowe fakty, poznane po r. 1881, zmieniające chronologię dramatu indyjskiego, a już i cała budowa się wali i podpierać ją w coraz to innych miejscach byłoby wysiłkiem desperackim, niweczącym wrażenie tej zwartości, jaką mogła zmylić oczy hipoteza pierwotna. Najsilniejszy, żywy jeszcze wpływ grecki.

widział Windisch w dramacie Mṛcchakatika, parokrotnie też zaznaczył, że stąd czerpie przeważnie swoje argumenty. Dalszym ich źródłem był Kālidāsa, a późniejsi pisarze (Harsa i Bhavabhūti) dostarczali materiału dowodowego już raczej przygodnie i pośrednio. Nie dziwnego, rozumuje Windisch, skoro Kālidāsa żył, być może, najpóźniej w III w. po Chr., a Śūdraka o wiele dawniej, w okresie bezpośredniego wpływu kultury greckiej. Tymczasem dzisiaj zniewoleni zostaliśmy przenieść Kālidāśę do V w., a zatem o jakich sześćset lat po owym okresie. Sześćset lat, to szmat czasu olbrzymi! Tyle mniej więcej dzieli nas Polaków od dawno zamierzczałej doby, kiedy na ledwie budzącą się literaturę polską szły wpływy wcześniej odłacinionego piśmiennictwa czeskiego. Czyż zechce kto na Księgach Pielgrzymstwa i Narodu Polskiego albo na Anhellim dowodzić, że pierwsi nasi przekładacze Pisma św. mieli przed oczyma wzory czeskie? I czyby się taki dowód udał, pomimo, iż w założeniu byłby prawdziwy? A taka właśnie otchłań czasu dzieli Kālidāśę od okresu owych teoretycznie (nie historycznie!) przypuszczalnych wpływów greckich! Mṛcchakatika zaś, jeżeli nawet, co twierdzą wbrew zdaniu najwybitniejszych znawców (Pischel, Lévi), nie przypada na VI w. po Chr., to jednak z trudem da się umieścić wcześniej niż jakich dwieście, niech poltrzeciasta, lat przed Kālidāśą. A wtedy dawno już najeźdźcy środkowo-azjatyccy zmiotli ostatnie ślady panowania greckiego u zachodnich wrót Indii. Jest jednak jeszcze jedna okoliczność, może nawet ważniejsza, niż obie powyższe. Oto najstarszy dramaturg dochowany w wielkim komplecie, Bhāsa, zaprzeczył wywodom Windischa na całej linii. Dramaty jego, jako starsze od tamtych, powinny przecie były, wedle logicznego rozumowania Windischa, zachować o wiele wyraźniej ślady wpływu greckiego. Tymczasem rzecz się ma wprost przeciwnie. Bhāsa jest pisarzem niewątpliwie, jak na klasycznego, bardzo starożytnym, świadczy o tym język prosty i styl równy, spokojny, przy całym ogromnym wyrobieniu daleki od tej świetnej polerowności i nie zrównanej swobody, jaką iskrzy się każde zdanie Kālidāsy. Ale również niewątpliwie jest Bhāsa pisarzem typowo indyjskim, jest nawet najdoskonalszym ze znanych wyrazicielem tej przeciętnej wartości dramatu indyjskiego, którą dotąd najlepiej reprezentowały taka Ratnāvali albo Venīsamhāra (pominąwszy różnicę smaku, a od której oddalali

się zarówno Śudraka jak Kalidāsa właśnie przez to, że indywidualność ich rozsadzała szranki sztuki uświęconej. Ogólny ton dramatów Bhāṣy jest na wskroś indyjski. Ale i w szczegółach świadczą one przeciw Windischowi. Zwracałem na to po części uwagę przy omawianiu poszczególnych punktów. Argumenty, jakie Windisch czerpał z roli kultu, fabuły, osób dramatu czy jeszcze inno, obala Bhāsa jeden po drugim. Nawet przeciw twierdzeniu, jakoby dramaty indyjskie (wyjawszy Mṛcchakatikę) obywatły się, jak komedia grecko-rzymska, niewielką ilością osób, obróciło się świadectwo nowego poety, który (wyjawszy krótkie jednoaktówki) wprowadza na scenę po jakich dwadzieścia osób, raz zaś nawet czterdzieści cztery! I to owych czterdzieści cztery osoby przesuwają się przez dramat Bālacarita, chyba typowo indyjski, bo będący dramatyzowaną legendą Kṛṣṇy, a i tamte jednoaktówki nie mają z Grecją nic wspólnego, bo są po prostu dramatyzowanymi scenami epopei narodowej (Mahābhārata). I tak się ma ze wszystkim, w szczegóły wdawać się nie mogę, jeżeli jednak dodam, że i najstarszy dramaturg, nieznany Windischowi Āśvaghōṣa, jest równie typowo indyjski jak Bhāsa, chociaż stoi na drugim biegunie indyjskości, to chyba dosyć będzie dla stwierdzenia niezbitego faktu, że chronologia, na której Windisch hipotezę swą opierał, obróciła się całkowicie przeciw niemu. — Na drugą słabą stronę wywodów Windischa zwrócił już po części uwagę Lövi. zarzucając mi argumentowanie szczegółikami, wydartymi ze związku, do którego należą. Jest rzeczą jasną, że kultury grecka i indyjska, a więc i teatr na ich gruncie wyrosły, mają wiele rysów wspólnych, czy to będą rysy ogólnoludzkie, czy też takie, które początkami swymi sięgają wspólnych obu ludom załączników kulturalnych. Swoistość kultury greckiej czy łacińskiej, tj. odmienny obraz, jaki przedstawiają, polega właśnie na tym, że owe rysy wspólne nie są czymś oderwanym, ale stanowią składniki całości indywidualnej, która się tłumaczy tylko jako wynik ogromnego spłotu nierozzerwalnie spojonych i wzajemnie zależnych związków przyczynowych. Na tym polega w ogóle odrębność każdej kultury. Wpływy obce oczywiście istnieć mogą i nieraz istnieją. Ale póki dany składnik tłumaczy się bez trudu (albo choćby z mniejszym trudem) a logicznie i konsekwentnie na gruncie rodzimym, póty nie ma najmniejszej racji wyrywać go ze związku naturalnego i objaśniać

wpływem obcym, li tylko, ażeby podeprzeć hipotezę, która się z tego czy innego powodu nasunęła. A tymczasem Windisch właśnie w ten sposób swoją hipotezę popiera, i to czyni tak co krok, nie wyjątkowo. Nie zwraca uwagi, że np. intryga taka jak ta, która stanowi treść dramatu *Mālavikāgnimitra* i podobnych jemu, jest typową intrygą haremową, która mogła mieć miejsce za każdym razem, kiedy radża indyjski brał nową żonę, a zatem, siłą faktu, niejednokrotnie miejsce mieć musiała. Nie, Windisch woli nawiązać do bardzo niepodobnych wątków greckich, zbywając wielką różnicę głosłownym przypuszczeniem: w starszych dramatach zaginionych, była ona zapewne mniejszą. I tak dalej. Cały prawie długi wywód jego, to operowanie analogiami, nieraz jaskrawo naciąganyymi, z ciągłym przypuszczaniem czy to przenoszenia rysów jednych osób na drugie (np. ojca na żony!) czy to blaknięcia wpływów przedtem zapewne silniejszych itp. i z ciągłym uwypuklaniem momentów, które w dramacie indyjskim mają znaczenie bardzo poboczne obok innych, równorzędnych lub ważniejszych, które Windisch dlatego tylko pomija milczeniem — jakby nie istniały! — że brak im choćby najdalszych odpowiedników grecko-lacińskich.

I tak hipoteza wpływu greckiego na dramat indyjski, w tej postaci, jaką jej nadał Windisch, nie przekonała uczonych. Ledwie ten czy ów oświadczył się za nią publicznie, a i to trzeba podnieść, że żaden historyk dramatu ani nawet literatury, ale taki np. bardzo zresztą wybitny badacz sztuki, archeolog, numizmatyk i historyk jak V. A. Smith. Dowodów nowych nie podano. Głosy przeciwnie podniosły się bardzo stanowczo, od pierwszej chwili, i to właśnie ze strony najlepszych znawców teatru indyjskiego. Ale sprawa sama, mająca powody być mile przyjętą w kołach klasycznych, pozostała. Rumor podniesiony pozostawił pewien osad wątpliwości. W ocenę argumentów nie mogli się przecie filolodzy klasyczni wdawać. Uważali widzieć, że nie o to idzie, ażeby przekonawszy się o ich nicości, zostawić sprawę początków dramatu indyjskiego indianistom, ale o to, żeby przede wszystkim dowieść teorii wpływu, w ten czy ów sposób. Tym się chyba tłumaczy, że hipotezę Webera i Windischa podjął z kolei filolog klasyczny, H. Reich. Odrzucił on wszystkie argumenty indianistyczne, bez których, zdawałoby się, cała hipoteza nie ma przecie racji bytu; zatrzymał tylko hasło

wplywu greckiego, jako czegoś, co samo w sobie nie ulega wątpliwości, i przeniósłszy wywody na zupełnie inny grunt zaprezentował światu sprawę jako wpływ mimów greckich na indyjskich. W tej nowej postaci, jaką nadał hipotezie, poparł ją Reich całym mnóstwem argumentów, jakich tylko mogły mu dostarczyć z jednej strony ogromna znajomość życia klasycznego i stosunków scenicznych greckich czy rzymskich, a z drugiej strony zupełna, ale to absolutna, nieznajomość życia indyjskiego, kultury i literatury indyjskiej, w szczególności zaś teatru indyjskiego. Ta dwustronność erudycji Reicha tłumaczy wielką siłę jego przekonań, głoszonych z zapalem, a nawet pewnym połotem. Przyjrzyjmy się teraz bliżej sprawie wpływu mimów greckich na Indie. Być może, że to i owo przyjdzie mi przy tym powtórzyć, co już w innym związku poruszyłem. Będzie to jednak mniejsze zło, niż gdybym decydując się na jednorazowe przedstawienie kwestii, pogmatwał odmienne podłoża, na których powstały wywody uczonego indianisty, znającego świat klasyczny, i uczonego filologa klasycznego, nie znającego Indii. Przy tym na takim podziale przedstawienia zyskają zarówno jasność, jak historia.

28. Reich wychodzi z tego samego założenia, co Weber i Windisch, ale skutkiem nieznajomości literatury indyjskiej przedstawia rzecz tak, jak gdyby chodziło nie o przypuszczalny wpływ na rozwój, lecz wprost o impuls do stworzenia dramatu. »Schlimm steht es mit der Entwicklungsgeschichte des indischen Drama«. Mṛcchakatika, Kālidāsa w VI w. po Chr. Przed nimi bliżej nieznanymi »ziemlich unmittelbare Vorgänger«. No i tyle. »Dann aber gähnt vor uns das dunkle Nichts, aus dem plötzlich die Meisterwerke entsprangen« (str. 695). Rzut oka wstecz rozbijającą prosty! Wiemy już, że stanowisko takie jest z punktu widzenia literatury indyjskiej zasadniczo błędne. Dziwić wprawdzie może, że tej ciemnej pustki, zionącej przed oczyma uczonego filologa, nie rozświetlił mu chociażby taki fakt, który amfitrion jego Windisch, poważny indianista, podaje za niewątpliwą, a mianowicie »daß dramatische Aufführungen schon früher in Indien entstanden sind ohne jeden fremden Einfluß« (Windisch, Einfluß, str. 8), ale zdziwienie ustanie, jeśli zważymy, że stwierdzenie tego faktu podcięłoby z miejsca podstawę, na której Reich opiera swoje wywody: oto, że mimowie indyjscy nie są braćmi greckich po rodzicach aryjskich (= indoeuropejskich),

ale całkiem po prostu synami, trudno zaś istotnie, aby syn bawił się lalkami, zanim ojciec poznał przyszłą matkę, czyli Grek wędrowną ziemię indyjską. Więc też rozdział II „Die Mimen wandern nach Indien“ stara się na krótkich dwóch stronicach przedstawić te wędrówki greckie, w ciągu których począł się stan mimów indyjskich. Powiada się: dwory władców greckich w Indiach z pewnością wywierały urok przyciągający na mimów greckich, no a później (boć tych dworów zabrakło bardzo wcześniej!) były przeciw stosunki kupieckie z imperium rzymskim. Skoro podróżowali kupcy, dlaczegożby nie mieli mimowie? Zapewne. Gdyby chodziło o czystą możliwość kupowania biletów Egipt-Indie i retour. Ale chodzi o coś innego. Oto o stosunkach handlowych świadczą źródła klasyczne i indyjskie. Dość obficie przechowane wzmianki różnego rodzaju wystarczają najzupełniej, ażeby stwierdzić, że handel wzajemny istniał. Czym handlowano, o tym świadczy długi szereg wyrazów, zarówno greckich i łacińskich jak indyjskich, oznaczających towary wywożone z Indii i do nich przywożone; niektóre z nich, jak cukier albo pieprz, żyją po dziś dzień w naszych językach. Dalej świadczy o tym wyraz sanskrycki *dināra*, dowodzący, że w pewnym czasie (mniej więcej od II w. po Chr.) płacono w Indiach za towary krajowe monetą cesarstwa rzymskiego<sup>1</sup>. A co mówią źródła klasyczne o wędrówce mimów greckich do Indii? Nic, milczą. Więc może źródła indyjskie? Nic, ani słowa, choć o podróżach kupieckich można się z nich dowiedzieć. Może jednak, jeżeli nie źródła współczesne, to sam Reich odezwał się w tej sprawie głosem tak donośnym, że obudził echa w milczeniu wieków przeszłych? Reich się odezwał lekko i swobodnie: „Von Alexandria aus hatten die Mimen bequeme Fahrgelegenheit nach Indien bis in die Zeiten Kālidāśas (skądże akurat taka sobie granica?); was hinderte sie (tak!) einen indischen Kauffahrer zu besteigen, um einmal auch in' dem fabelhaften Goldlande ihr Glück zu versuchen (widać więc, że i Kanał Sueski już istniał dla ich wygody)? Was sie an Geräten und Kostümen brauchten, ging in einen einzigen Sack und ihre Gaukelbühne konnten sie

<sup>1</sup> Ob. np. Winternitz, Geschichte der indischen Literatur II, 216 uw. 4 (ale i notatkę Keitha w JRAS 1915, 504—505). Ob. też mój „Handel rzymsko-indyjski..“ (Wiadomości Numizm.-Archeol. XX, 1—20).

leicht überall aufschlagen. Der Mime hat sich von jeher mit seinem lebhaften Gebärdenspiel, mit seiner Grimassen- und Ohrfeigenkomik auch den anders Redenden verständlich gemacht. Anfänglich haben die Römer zum größeren Teile ja auch nicht die griechisch redenden Mimen verstanden (z początku; czy to ma znaczyć, że z czasem i w Indiach, jak w Italii, zapanaowała znajomość greki?) und ebenso wenig später die Germanen, Kelten und Angelsachsen. A wniosek o dwa zdania niżej: »Wir dürfen also sagen, daß recht gut in der Zeit von circa 300 vor Chr. bis 600 n. Chr. die Kenntnis des griechischen Dramas und zwar in der Form des Mimus durch die Mimen den Indern vermittelt sein kann« (str. 700). Jakie argumenty, taki wniosek. Na miłość boską, zapytajmy po tym wszystkim, czyżby autor naprawdę nie czuł, że tego rodzaju wywody przynoszą zaszczyt tylko jego fantazji? Czyżby zdaniem jego doprawdy twierdzenia, że aktor może zmieścić kostium w worku, albo że »Grimassen- und Ohrfeigenkomik« posiada rozmach esperancki, mogły zastąpić fakty historyczne? Słabe było Windischowe założenie możliwości wpływów greckich, ale przecież — można je było brać poważnie. Powyższego nie mogę. Podstawa historyczna, źródłowa, jest dla teorii wędrówek mimów greckich w Indiach beznadziejnie pustą tabulą rasa. Zobaczmyż, czy wrażenie tej wstępnej i zasadniczej pustki zdołają zatrzeć karty zapisane dalszymi argumentami.

29. Pierwszy z nich, o którym mowa w rozdziale III (Verfassung der indischen Mimen, str. 701—704), to fakt, że o ile sędzić mozna, ustrój mimów greckich i autorów indyjskich był na ogół taki sam. Dyrektor trupy, żona-primadonna, inni członkowie. Wędrówki po kraju, przedstawienia byle sposobność, w święto, przy jarmarku itd. Rozwiązły tryb życia. Argument ten mógłby ostatecznie, w szeregu lepszych, służyć za dowód hipotezy Reicha. Można go jednak co najmniej równie dobrze użyć za obronę twierdzenia przeciwnego: że mimowie greccy i indyjscy wywodzą się z jednakich (a być może nawet wspólnych) początków i że się na ogół jednakowo rozwijali. Przypuszczenie takie byłoby najzupełniej usprawiedliwione nawet u ludów obcych sobie, o ileż więcej jest nim tam, gdzie chodzi o ludy prapokrewne, które stworzyły dwie wielkie kultury, mimo wszelkie różnice dosyć przecie jednolite wobec typu kultury chińskiej albo meksykańskiej Czyż taki np. stan lekarski —



ażeby wziąć inny prastary zawód — nie jest na ogół jednakowy pod każdym niebem? Więc teoretycznie mamy alternatywę. Faktycznie rozstrzyga przeciw Reichowi niezbita okoliczność, że mimowio tacy, jakich nam on za Lévim i Windischem opisuje, a z Grecji wywodzi, istnieli w Indiach na długo przed Aleksandrem Wielkim. Jakkolwiek bowiem sceptycznie zapatrywaliśmy się na starożytność ostatecznej rodakeji dżatak buddyjskich i epopei sanskryckiej, to najmniejszej wątpliwości nie ulega fakt, że źródła te opisują społeczeństwa o wiele starsze, niż najazd macedoński. Jedną zaś z warstw owego społeczeństwa są mimowio, o których nie wiemy wprawdzie dokładnie, co i jak przedstawiali, ale wiemy najdokładniej, że ani trybem życia ani ogólnym charakterem nie różnili się w niczym od aktorów klasycznych. To proste stwierdzenie wystarczy, ażeby obalić konstrukcję rozumowania Reicha. Ażeby się z niej ostał bodaj główny wywód, ograniczony do wykazania, że wpływ greckiej »hipotezy mimicznej« (tj. dramatu mimicznego) był decydującym na ukształtowanie się ostateczne dramatu indyjskiego, potrzeba koniecznie, ażeby dalsze argumenty były niezwykle silne. Czy są?

30. Rozdział IV. »Tracht und Spiel der indischen Mimen« (str. 704—705) zawiera na jednej stronie parę nieznaczących uwag: nienoszenie maski, używanie szminki, a wreszcie wyrazista mimika. Na to nie ma nic do powiedzenia, można chyba tylko zauważyć, że wprost nie do wiary papierowym jest przypuszczenie, ażeby aktorzy indyjscy »von den griechischen Mimen den Gebrauch der verschiedenartigsten Schminken... übernommen [hätten]« (str. 704). Ktokolwiek troszeczkę zna literaturę indyjską, ten nie posadzi Hindusów (ani zresztą w ogóle narodów wschodnich) o nauczenie się używania szminki — od Greków. Prawda, że Reich nie zna literatury indyjskiej ani troszeczkę.

31. Rozdział V. »Indische Bühne. — Mimenbühne« (str. 705—708). Scena jak scena. O ile prymitywna, jest ona wszędzie mniej więcej jednakowa. Ale olśniła autora zasłona — yavanikā. Niesłychany nacisk kładzie »auf diesen entscheidenden Ausdruck« (str. 707). Zna wprawdzie uwagi Léviiego, że yavanikā nie znaczy 'zasłona grecka' lecz wogóle 'zachodnia', ale uwagi te odnosiły się do kurtyny rzymskiej. Wywód filologiczny uczonego indianisty, a zatem i fakty językowe indyjskie, tracą w oczach Reicha wartość z chwilą, kiedy nie idzie o aulaeum, ale o si-

parium. »Nun, die Identität zwischen Yavanikā und Siparium, macht diese Möglichkeit zur Unmöglichkeit« (str. 707). Oryginalna logika! Jak gdyby to nie szło o to, co znaczy i jak się tłumaczy indyjski wyraz yavanikā, ale o to, jaka jest różnica między aulaeum a siparium. A cóż to było siparium? »das war ein großer Vorhang in Form einer Art Gardine, die den hinteren Teil der Bühne von dem vorderen, auf dem die Mimen auftraten, schied. Hinter dieser Gardine standen die Mimen, und an wen die Reihe des Auftretens kam, der schlug den Vorhang in der Mitte auseinander und trat hervor, hinter ihm aber ging die Gardine wieder zusammen« (str. 608). Tak samo, powiada Reich, wyglądała yavanikā. Aktorzy indyjscy »müssen alle, woher sie auch kommen mögen, ob direkt aus Indras Himmel oder aus der Winkelkneipe, durch den einen Schlitz im velum mimicum in die Erscheinung treten. Das war, so seltsam es ist, in Indien Sitte, weil es nun einmal auch im griechisch-römischen Mimus Sitte war und weil die griechischen Mimentruppen alle ihre Einrichtungen, Gewohnheiten und Gebräuche, ihre Art zu erscheinen und zu spielen, ihre Verfassung und ihre Bühne nach Indien verpflanzt haben« (str. 708). Czyżby? Zaslona indyjska oddzielała scenę od garderoby (por. do teatru marionetek i chińskich cieni!), nie ma więc nic tak dalece dziwnego — »seltsam« — że aktor, chcąc wejść na scenę, musi odsunąć zasłonę, owszem, rzecz jest tak samo prosta i naturalna, jak to, że do pokoju wchodzimy przez drzwi, a nie przez okno albo komin, i to wchodzi w ten sposób, wyrażając się kwiecistym stylem Reicha, »Könige und Prinzen, Weise und Minister... Arbeiter, Fischer, Spieler... allerhand Lumpengesindel« i tak dalej, jak ta cała kompania, której długi rejestr poprzedza cytowane powyżej zdanie. Ale mija się z prawdą twierdzenie, jakoby wszyscy aktorzy wchodził na scenę przez jakąś szparę w zasłonie — bo o szparę takiej nie nie wiadomo. Przeciwnie. Posłuchajmy słów L'viego, znanych przecie Reichowi: »Le rideau est tombant tant que les acteurs sont en scene. lorsqu'un personnage entre, deux jeunes filles que leur beauté désigne a cet emploi soulèvent le rideau pour lui donner passage. C'est cette manœuvre qu'on appelle *dakṣiṇa yavanikādyā*. Quand l'entrée est précipitée, brusque, c'est le personnage lui-même qui ecarte le rideau violemment *apattiḥsepana*« (str. 374. Czyż można sobie wyobrazić większą

różnicę we wchodzeniu na scenę spoza zasłony? I czy wywód Reicha o tych tam królach, bohaterach, rybakach i żebrakach, nie pokrywał znowu szumnym słowem pustki rzeczowej? Muszę bowiem podkreślić, że przytoczony przeze mnie opis Lévi'ego znał nasz autor doskonale (\*so seltsam es ist...\*), skoro w tymże ustępie, na str. 707, powołuje się na zdanie bezpośrednio poprzedzające te, które zacytowałem, i nie odgródzone od nich nawet skromnym a linea. Przemileżał rozmyślnie? Ii, gdzie tam. Dał się ponieść swojej idée fixe, która go ściga przez wszystkie stronicie ciekawej zresztą i pouczającej książki, i oślepiła zagwinię mimów greckich wszędzie tam, gdzie się otwierał widok na szerszy świat. — Tak wyglądają argumenty nieścisłe, jeśli im się przyjrzeć z bliska, bez uprzedzenia, a ze znajomością odwrotnej — indyjskiej — strony medalu, oczom Reicha niedostępnej. Technika sceniczna ma w Indiach charakter rodzimy. Właśnie szczegóły zewnętrzne sceny greckiej, rzucające się w oczy i do naśladowania wabiące, są w teatrze indyjskim odmienne. Znowu zatem o jeden argument mniej. Pozostałe zaczerpnięte są z wewnętrznego podobieństwa sztuki teatralnej w obu krajach. Przejdźmy z kolei i do nich.

32. Rozdział VI. »Form des indischen und des mimischen Schauspiels« (str. 708—712) podnosi kilka szczegółów wspólnych zewnętrznej stronie literackiej obu dramatów, tj. indyjskiego i rekonstruowanej teoretycznie »hipotezy mimicznej«, a mianowicie: mieszanie prozy z wierszami, gwary, liczbę osób, swobodę w traktowaniu czasu i miejsca, role dzieciinne. Punkt trzeci i czwarty już omówiłem wyżej, w ustępach poświęconych rzekomemu wpływowi komedii nowoattyckiej. Windisch widział wpływ grecki na Indie, bo u Plauta i Terencjusza osób jest niewiele, Reich go znów widzi dlatego, że w mimach jest ich bardzo — wiele. Czyli: nie kijem go, to pałką, byle nie odstąpić od tezy. Oba te sądy sądzą się wzajemnie. Faktycznie, na scenie indyjskiej osób jest tyle, ile wymagały tematy epiczne, legendarne, obrzędowe czy inne, a więc raz mniej, raz więcej, bez ograniczeń i krępowania autorów. To samo tyczy się czynników czasu i miejsca. Windisch dopatrzył się w Indiach ograniczeń — pod wpływem Grecji, Reich znówuż oczywisty brak ograniczeń tłumaczy — także wpływem greckim. Pereat mundus, fiat justitia. Jest wszakże mało: ale. Oto dramat indyjski znamy

doskonale, z wielu setek zabytków, rolę czasu i miejsca rozświetlają nam tysiączne, niezwykle charakterystyczne, szczegóły; tymczasem »hipoteza mimiczna«, do której się Reich odwołuje, jest sama niewiele więcej niż — hipoteza; jak w niej traktowano czas i miejsce, o tym możemy tylko mniej lub więcej trafnie wnioskować, a choćby wnioski były najtrafniejsze, to zawsze jeszcze dzieli je przepaść od naoczności i bogactwa świadectw indyjskich. A jest zasada metodologiczna, na którą się chyba nie tylko Reich, ale i sam Herondas muszą zgodzić: nie wolno rzeczy bardziej jasnych tłumaczyć mniej jasnymi; tu zaś stosunki indyjskie są nie tylko stokroć jaśniejsze od greckich, ale w dodatku tłumaczą się, jak wywiodłem, doskonale i niewątpliwie na gruncie rodzimym. — O mieszaniu prozy z wierszami także była już mowa w części pierwszej tej pracy. Wiemy już, że jest ono w literaturze indyjskiej zjawiskiem bardzo powszechnym, o wiele więcej, niż w literaturach klasycznych; na scenie było nawet koniecznością, jeżeli zwazyć rozwój dramatu indyjskiego. Krótkie uwagi, jakie przedmiotowi temu poświęcił Windisch, mimochodem i pod sam koniec swych wywodów, były najmniej fortunną częścią jego pracy. Reich przytacza je in extenso, także zdanie dotyczące zwrotek: »An die cantica bei Plautus und Terenz darf man nicht erinnern, denn diese sind Monologe und wurden gesungen; mit den canticis könnten höchstens die Singverse des suchenden Königs im 4. Akt der Urvaçi verglichen werden.« (Windisch, str. 102). Przytoczyłem umyślnie, podkreślając najważniejsze wyrażenia. Albowiem dziwnym trafem właśnie to zdanie, tak niepewne i tak ostrożnie się zastrzegające, posłużyło Reichowi za granitową podstawę wpływu hipotezy mimicznej. »Könnten höchstens« wyklada się dla niego: »na pewno muszą«. »Die Plautinischen cantica sind aber Mimodien« (str. 710), a zatem proza indyjska, to mimologi, a zwrotki, to mimodie. Że zwrotki indyjskie mają zupełnie odmienny charakter i różne przeznaczenie, że te zwrotki króla Purūravasa są na scenie indyjskiej właśnie wyjątkiem, który zdaniem Windischa, usilnie szukającego wpływów greckich i punktów styecznych z komedią rzymską, można by co najwyżej porównać z canticami Plauta — mniejsza o to wszystko. Wykazanie wpływu greckiego na dramat indyjski było dla Windischa mozolną wędrówką po gościńcu prawdy; można mu zarzucić, że za często

omijał kamienie i kałuże, a nieraz nawet przeskoczył rów przydrożny i część drogi odbył boczną ścieżką; ale wygładził niejedno i ułatwił drogę następcom; za to mu są indianiści wdzięczni. Reich pojął zadanie swoje jako bieg z przeszkodami: gdzie inny stanie bezradny, albo zwali się z koniem, tam on spina Pegaza — hop! Z drogi — panowie jadą! I oto król Purūravas, który skargami za utraconą kochanką-rusalką wypełniał już misteria wedyjskie, który u Kālidāsy zawodzi zupełnie na wzór zawodzącego Kṛṣṇy z obchodów ludowych, już tym samym dowodząc, że dramat klasyczny jest jednym ogniwem długiego łańcucha rozwojowego, ten król Purūravas nagle się w V w. po Chr. zreflektował, że ma przecie inne wzory: modną ponoś wśród zamorskich barbarzyńców hipotezę mimiczną. Więc wypierając się prastarej tradycji i parenteli rodzimej, zaśpiewał na wzór grecki i — w dramacie indyjskim narodził się wiersz, mimodia. Czy zechce też ktokolwiek uwierzyć w tak zdumiewająco nieprawdopodobne przypuszczenie? Poser la question, c'est la résoudre. — A przecie punkt omówiony przedstawia się lepiej niż następny: mieszanie gwar. Tu sobie autor zgolił sprawy nie zdaje z zupełnie wyjątkowego zestawienia sanskrytu, wytwornego a dawno martwego języka literatury klasycznej, z prakrytami, młodymi gwarami ludowymi, częścią używanymi w literaturze, częścią zaś nie. Jest to mniej więcej tak, jak gdyby ktoś w pełnym renesansie, kiedy po łacinie mówili tylko uczeni na katedrze a co najwyżej między sobą, pisał dramaty łacińskie, rezerwując cały szereg ról dla rozmaitych narzeczy włoskich, rozdzieliwszy w dodatku gwarę wenecką, neapolitańską czy sycylijską nie według pochodzenia mówiących nimi osób, ale według tego, czy mówią prozą czy wierszem i do jakiej warstwy społecznej należą. Przecież w fakcie takim objawiłoby się wszystko inne raczej niż rzeczywiste stosunki. Nie było chyba humanisty, tak konsekwentnie rozmiłowanego w łacinie, żeby nie puścił za zęby słowa włoskiego ani do żony, dzieci i służących w domu, ani do woziwody, żebraka i oprawcy na ulicy, ani nawet w czułym sam na sam z przedstawicielkami sztuk niedozwolonych (wyjąwszy chyba jaką Imperię), owszem, żeby stale przemawiał do nich prozą Petroniusza i kunsztownymi zwrotkami Horacego i — otrzymywał bez chwili namysłu trafno odpowiedzi w gwarze tokańskiej czy weneckiej. A przecie tak właśnie wygląda dramat indyjski. Rzecz

jasna, że fakt taki może być jedynie wynikiem szczególnych warunków rozwoju literackiego. Objaśniliśmy go na ogół dostatecznie na gruncie indyjskim. Reich objaśnia inaczej: wpływem greckim. I to objaśnia nie tylko różnicę sanskrytu i prakrytu (*Der Mimulus liebt es, den Dialekt der hohen und niederen Personen [tak!] zu unterscheiden* [str. 711]), ale nawet współistnienie rozmaitych prakrytów. Indianista tutaj ostrożnie wyznaje: jeszcze nie wszystkie szczegóły jasne, jeszcze są trudności. Filolog klasyczny trudności nawet nie przeczuwa, więc staje w pozie Aleksandra przed węzłem gordyjskim i rznie bez wahania: *»Nun gab der Mimulus aber nicht die Volkssprache schlechthin, er wußte darin fein zu nūanzieren und Dialekte zu unterscheiden. Da redeten Gaetuler, Gallier, Kreter, die Etruskorin, Armenier, Araber, Juden ihre besonderen Dialekte; wir haben auch einen solökisierenden Odysseus. — So wird denn auch im indischen Drama die Volkssprache das Prākrit nach seinen verschiedenen Dialekten gesprochen: Māgadhi, Çākārī, Cāṇḍālī usw.«* (str. 711). Więc naprzód zestawia się akcent cudzoziemski (tak!) Ormian czy Żydów z różnicą gwarową(!), boć o takiej hipotezie mimicznej nikt jeszcze nie słyszał, azeby mężczyźni wykształceni mówili w niej np. po łacinie, a reszta osób, zależnie od pewnych stałych warunków, ale właśnie nie od pochodzenia, używała narzeczy samnickiego, fałskiego, oskijskiego, umbryjskiego. Po wtóre zaś zwazmy postępek: oto na str. 700 jeszcze mimowie greccy nie mogli się w Indiach porozumiewać (słusznie!), a chcąc uprzystępnąć swoją sztukę słuchaczom, musieli się uciekać do międzynarodowej *»Grimassen- und Ohrfeigenkomik«*, ale na str. 711 już tłum indyjski, zachwycony produkcjami, idzie na rękę przybłedom (mlęcchom — bełkocącym barbarzyńcom!) i tak się wprawil w zamorski poliglotyzm, że umie *»fein zu nūanzieren«* i od razu pozna Getulów od Gallów czy Kreteńczyków albo zgola Arabów od Żydów. A poeci indyjscy na wielką skalę naśladową obcą modę i zaprowadzają co rychlej w literaturze ojczystej, z tym tylko dziwnym *qui pro quo*, że zamiast przedstawiać Greków, Persów, Turków, Drawidów itd. mówiących lichym akcentem po sanskrycku, najniekonsekwentniej w świecie sięgają do własnych gwar, używając ich w dodatku najzupełniej poprawnie i wbrew wzorom greckim bez cienia naturalistycznego komizmu. Czy też może tłum indyjski po staremu nie z greki nie rozumiał, a tylko kulturtraegerzy

helleniści zastosowali swą zdolność »delikatnego cieniowania« do języków indyjskich, z tym samym zresztą *qui pro quo*, bez którego się alternatywa obejść nie może? Radzi byśmy dostać od Reicha choć cień dowodu na jedno z dwojga: albo że Hindusi umieli odróżniać wymowę Getulów od Gallów itd., albo że Grecy dawali w Indiach przedstawienia we wszystkich językach krajowych od niedostępnego cudzoziemskim barbarzyńcom sanskrytu, aż do najbardziej nieokrzesanych gwar wschodnio-indyjskich — ci sami Grecy, dodajmy, z których mazurzącej i szepleniącej wymowy śmieje się dziś jeszcze, po wiekach wspólnego pożycia, Turek w Konstantynopolu i Rumun w Bukareszcie. — A ostatni punkt, role dzieciinne? Argument równie przekonujący i równie głęboko przemyślany jak dotychczasowe. Przytoczę w całości: »*Eigentlich sind dem Minus die Kinderrollen, selbst diese Besonderheit zeigt das indische Drama und zwar gerade in den ältesten Stücken. In der Mṛcchakatikā tritt Rohasena, das Söhnchen des Cārudatta auf; in Kālidāsa's Çākuntalā der kleine Sohn Duṣṇantas und Çākuntalās, in der Urvācī der kleine Bogenschütze Āyus, Urvācī's und Purūravas Sohn; und entsprechend der Gewohnheit des Minus sind diese Kinderrollen keineswegs unbedeutend. Auch die indischen Mimen gewöhnten eben wie die griechischen ihre Kinder schon früh an ein dreistes Auftreten auf der Bühne*« (str. 712). Mimo woli ciśnie się pod pióro uwaga, że jeżeli chodziło o to, ażeby młodemu pokoleniu wpoić tym sposobem zasadę *esprit de corps*, to uczniowie indyjscy stanowczo zakasowali mistrzów greckich: wszak w dramacie *Bālacarita* (»gerade einem der ältesten Stücke«, bo autorem *Bhāsa*) pojawia się na scenie, i to w roli bynajmniej nie mało znacznej, nawet — martwy noworodek. Dalej chyba nie może iść przyzwyczajanie dzieci »an ein dreistes Auftreten auf der Bühne«. Ale też pojawia się on dlatego, że zarówno jak i niemowlę *Kṛṣṇa* w tejże sztuce, należał do legendy, o długie wieki starszej, niż *Herondas* czy zdobywca macedoński. Paszport sceniczny wystawiły tym nielutnim figurantom misteria krsznaickie, ale bynajmniej nie hipoteza mimiczna. Podobnie do legendy należą młody *Āyus* i młodszy odcień *Bharata*, a wobec tych i innych wzorów niewątpliwie rodzimych można usprawiedliwić występ małego *Rōhasēny*, nie uciekając się do wzorów śródziemnomorskich. Późniejsza teoria »nastrojowa«, licząca się z wytworną kulturą i smakiem

tnym, usunęła ze sceny martwe noworodki wraz z wielu innymi licencjami, ale dzieci zostawiła, bo nie było racji ich usuwać. Oto i wszystko.

Filolog klasyczny zbyt łatwo ulega złudzeniu, że te różne ograniczenia Arystotelesowe i inne konwenanse, które wypiastowały wielką sztukę teatralną w Grecji, są czymś dramatowi porządnemu przyrodzonym. Tak samo sądzili pseudoklasycy francuscy. A to wszystko karby nienaturalne. Mimus grecki ich nie nznawał i dlatego jest podobny życiu. Dramat indyjski nawet wiedzieć o nich nie mógł i dlatego bywa podobny mimusowi.

33. Rozdział VII. »Mŕcchakatikā als mimische Hypothese« (str. 713—721) stara się »den Vergleich zwischen Mimus und indischem Schauspiel etwas eingehender an der Mŕcchakatikā durchführen«. Zmylony sugestywną stylizacją tego zdania, gotów by kto, rzeczy nieświadom, pomyśleć, że takie porównanie dałoby się przeprowadzić na podstawie jakiegokolwiek dramatu indyjskiego, dowolnie wziętego. Podkreślam: nigdy. Jedna jedyna Mŕcchakatikā nadaje się do tego rodzaju eksperymentów. Dlaczego? Ona jedna z zachowanych dramatów jest w całości utworem realistycznym (choć scen realistycznych nie brak i gdzie indziej); ona jedna jest dziełem poety genialnego, który tak potężnym, śmiałym ruchem zatargał głębinami serca człowieczego, że pod ręką jego odezwały się głośno wszystkie struny ogólnoludzkie, dając oddźwięk nie tylko w Indiach, ale jak ziemia długa i szeroka. W tym zagadka tego dramatu, w tym jego różnica od innych i w tym jego nad nimi wyższość. Grono dramaturgów elzbietanских to poeci mniej lub więcej angielscy, światowym poetą, bo geniuszem, jest pośród nich jeden: Szekspir. Tak samo we Francji Molière, nie Corneille ani Racine. Tak samo w Polsce Fredro albo autor Irydiona, nie narodowy geniusz Słowacki. I tak samo Śāndrakā. Dlatego tak łatwo dla niego o paralele zachodnie, zwłaszcza, że wiedziony szczęśliwym trafem i pokrewnym smakiem, sięgnął po temat ludowy, jeden z tych, od których wykwantni stylizatorzy dramatu klasycznego stronili, woląc tematy literackie. Ale niemniej temat to czysto indyjski; od podobnych sytuacji, od figur pokrewnych przelewa się literatura opowiadaniowa. W ten sam świat wprowadza nas Dardān w powieści swojej. Dardān nie tylko znał, ale niewątpliwie stu-



diował *Mṛcchakatikę*<sup>1</sup>. Powieść jego poddał ścisłej analizie uczony niemiecko-amerykański J. J. Meyer, szukając źródeł i związków pokrewieństwa. I cóż się okazało? Oto nie ma tam ani jednego wątku, rzecz można, ani jednego szczegółu, który by się nie odnalazł w buddyjskich dzatakach, nie mówiąc już o późniejszych opowiadaniach. Co więcej, obraz społeczny, a nawet (jeżeli pominiemy religijny ton dzatak) nastrój psychiczny jest na ogół ten sam, oczywiście uwzględnwszy różnicę stuleci<sup>2</sup>. Tak, samo *Mṛcchakatika*. »Jede Scene, jeder Typus laßt sich mit identischen ans dem griechisch-römischen Mimus belegen« powiada o niej Reich (str. 721). Być może, ale przede wszystkim stosuje się ta identyczność do scen i typów, od jakich roi się literatura indyjska. I to w daleko większej mierze, bo ta identyczność rodzima jest istotna i niewątpliwa, podczas gdy tamtą, o której mówi filolog klasyczny, trzeba brać już nie cum grano salis, ale z całą warząchwią soli. Zaczyna Reich tę konfrontację figur od matki Vasantasēny, starej rajfurki. Całą stronicę (714) poświęca przytoczeniu in extenso zrządliwych napomnień, jakich tegoż autoramentu dama w jednym z dialogów z Lukiana nie szczędzi młodej córce, która zeszła ze ścieżki zawodowej (nie)cnoty i zaproszyła sobie głowę uczciwą miłością, podobnie jak Vasantasēnā albo Dama kameliowa. »Ähnlich wie diese Hetärenmama benimmt sich auch Vasantasenās Mutter, die gern ihr Töchterchen an den Narren Samsthānaka verkuppeln möchte, itd.« konkluduje autor (str. 715). Nieprawda. Całe podobieństwo ogranicza się do tego, że stara matka posyła rano córcę powóz, ażeby ją wyprawić do Samsthānaki; sama się nawet nie pojawia. A przy tym ani słowa nalegania, ba, kiedy córka odrzuciła szwagra królewskiego, ani słowa wyrzutu, a wreszcie, kiedy ją związek z młodym kupcem o śmierć przyprowadził, ani słowa gniewu czy wypomnień pod adresem kochanka, przeciwnie, usilne próby ratunku. Jeżeli to ma być podobieństwo, to cóż nazwiemy raziącym niepodobieństwem? A dodajmy, że takie stręczenie córki,

<sup>1</sup> Tu prof. Gawroński chciał dodać uwagę. Ja mogę tylko odesłać do cytowanego w nast. uw. wstępu Meyera, mian. str. 14 i 127—128.

<sup>2</sup> Ob. obszerny, bo liczący 139 stron, wstęp Meyera do jego przekładu powieści Daṇḍina (Daṇḍins Daçakumāracaritam, die Abenteuer der zehn Prinzen. 1902).

o jakim Reich<sup>1</sup> prawi, było dla tego rodzaju kobiet dziedzicznie wpajającym obowiązkiem (kasta!) i że właśnie matka Vasantasēny spod niego się wyłamuje, bo córkę kocha. I to ma być matka młodej Musaion? Wiele podobnego, że były kuplerki w Indiach i w Grecji. Ten fakt obojdzio się chyba bez wpływów postronnych. Skoro zaś były, to nie dziwnego, że się odnalazły i w literaturze, a między innymi jej gatunkami, w dramacie. Tu »hipoteza mimiczna« również mało potrzebna ze swymi trzema groszami, jak Menander, Plautus czy Terencjusz. — Dalej idzie śākāra. Wedle Reicha jest on zelotypem hipotezy mimicznej. Powtarza nasz autor stary błąd, jakoby śākāra był stałą figurą repertuarową. Odsyłam do uwag poświęconych Windischowi. Dalej: scena sądu w akcie IX. Chętnie przyznam, że zupełnie takiej samej sceny w literaturze dramatycznej indyjskiej, dotąd przynajmniej, nie znamy. Są jednak sceny zasadniczo takie same a rdzennie indyjskie — tylko Reich o nich nie wiedział. Bardzo podobną jest rozmowa, jaka się wywiązała przy oddawaniu królowi Śakuntali przez młodego pustelnika (akt V), a podobna przez to, że i tu odsłania się na scenie świat pojęć i praktyk prawnych; padają zarzuty, odpowiedzi, podaje się świadectwa, a wreszcie poważny purōhita, kapelan nadworny, ogłasza wyrok w formie bardzo uroczystej. Jeszcze podobniejsze, a o wiele donioślejsze, są sceny sądowe w dwóch farsach Dhūrtasamāgama i Hāsyārāva. W pierwszej mamy opis sądu polubownego (str. 13 nn.), bardzo ciekawy, w drugim cały akt I wypełniają roki królewskie. Obie sceny są oczywiście silnie trawestowane, ale nie może być inaczej w farsie. Jeżeli zaś zważymy, że farsy te, aczkolwiek stylizowane formalnie i czysto zewnętrznie, to jednak treścią i tonem dają wierny obraz teatru ludowego; jeżeli dalej przypomnimy sobie, że się one roją od typów i scen, które charakteryzują prastary mimus wedyjski, to zniście trudno nam będzie przyklasnąć tej odwadze nieświadomości, z jaką Reich widzi kalkowanie wzorów greckich w scone sądowej, wplecionej przez Śūdrakę w swój dramat. Przy tym cała owa scena dostrojona jest do całości sztuki. Nie-indyjskiego w niej ani źdźbła, ani na lekarstwo. Trudno uwierzyć, azeby uległ tu Śūdraka wpływowi greckiemu

<sup>1</sup> O tym obowiązku (i innych) ob. choćby cytowany już przekład Meyera, str. 205—207.

i to jeszcze takiemu, jakim go Reich przedstawia, powszechnemu, nie indywidualnemu. Tym trudniej, że inne sceny, do których Reich skrzętnie dobiera paralel-greckich i rzymskich, ba, nawet włoskich i tureckich, mają swoje własne i starożytne rodowody w Indiach. Ani wątpię, że demon gry podsuwał tomaty mimografom greckim, ale natchnął on przede wszystkim starszego od nich wszystkich autora jednej z najpiękniejszych pieśni wedyjskich, monologu nieszczęśliwego kostery, monologu mimicznego, jak przenikliwie odgaduje Schroeder. Więc i dla aktu II miał Śūdraka wzory stokroć bliższe niż greckie, a tysiąckroć od nich pewniejsze i w dodatku arcypopularne. Scena znowu włamania w akcie III ma bardzo żywą i bliską paralelę w dramacie Bhāsy pt. Avimāraka (akt III)<sup>1</sup>; dramat to nie tylko typowo indyjski, ale robi wrażenie dramatyzowanej bajki indowej, potwierdzając niezbieżnie związek teatru indyjskiego z bajkami<sup>2</sup>. Przy tym sztuka złodziejska posiadała w Indiach nie tylko swego patrona wśród niebian, ale nawet uczone podręczniki (niestety zaginione, albo raczej dotąd nie odnalezione)<sup>3</sup>; posiadała swoich bohaterów: Mūladēva jest prototypem Arsène'a Lupin. Mamyż znowu zapomnieć o tym wszystkim dla pięknych oczu poezji greckiej? I to dlaczego? Ażeby z innego stanowiska podjąć hipotezę Windischa, która na wszystkich punktach zbankrutowała. A więc nie dla miłości prawdy, ale dla miłości własnej filologów klasycznych.

Jeszcze mniej szczęśliwie wyglądają pozostałe argumenty. Bo przypuszczenie, jakoby Mṛcchakatika zawierała aluzje polityczne, jest prostym nieporozumieniem, którego by Reich łatwo uniknął, gdyby posiadał odrobinę samodzielnej znajomości literatury i historii indyjskiej. Daremnie się też wysila na zestawienie miejsc dowodzących, jak beczelnie i z jakim amatorstwem posługiwali się aluzją polityczną mimowie klasyczni, nie cofając się

<sup>1</sup> Autor zostawił tu miejsce wolne na dopisanie liczby porządkowej.

<sup>2</sup> Ob. cytowane już Notes sur les sources de quelques drames indiens, 27—28.

<sup>3</sup> Rękopis jednego takiego podręcznika odnaleziono; ob. Winternitz op. c. III, 535 (i odnośnik w uw. 3). O autorze jednego podręcznika tej sztuki wspominał np. i J. J. Meyer w uw. 4 na s. 215 swego przekładu powieści Daṇḍina

przed puszczeniem zatrutych strzał nawet pod adresem najwyższych uszu. W dramacie indyjskim śladu polityki nie ma. Mṛcchakatika posiada wprawdzie akcję poboczną: strącenie z tronu złego króla, ale polityki w tym mniej jeszcze, niż w dramatach epickich, bo chociaż tam nie ma jej zgoła, to jednak tematy przynajmniej brane są z walk, które się odbyły w dawno zamierzchłej przeszłości między dwoma rodami, na których wspólnym drzewie genealogicznym późniejsze dynastie historyczne stałe szczepiły dzikie płonki swoich ambicji, ale król Palaka, o którym mówi Mṛcchakatika, nawet i takiej parenteli nie posiada. Windisch próbował wprawdzie przedstawić rzecz tak, jak gdyby ta intryga odnosiła się do uzurpowania tronu przez Candraguptę (nawissem mówiąc w aluzji takiej kryła się nie złośliwość, lecz niezdarne pochlebstwo), ale już dwa lata później przypuszczenie odwołał, sprowadzając rzecz do wpływu starych misterii krsznaickich<sup>1</sup>. Reich o tym milczy; w ogóle nie widać, żeby znalazł nową rozprawę Windischa.

A wreszcie, podobieństwo z hipotezą mimiczną ma się objawiać w roli, jaką w dramacie indyjskim odgrywa Fortuna; jednych strąca, innych wynosi. . . Ale na ten temat rozmyślają Hindusi już długie tysiące lat, równie głęboko i równie bez skutku, jak najlepsi filozofowie — nie to aktorzy! — w Grecji i w Europie. Pełna tych rozmyślań literatura. Smutno, doprawdy, wyglądałby poci indyjscy, gdyby tego rodzaju refleksje brali z podszeptu... mimów greckich. Takie argumenty obracają się przeciw tezie, której mają bronić.

34. Ostatni rozdział (VIII »Der Vidūṣaka und der Sannio«, str. 721—743) jest najdłuższy. Omawia w nim autor śakarę i vidūṣakę, zdaniem jego, prawych potomków dwóch figur komicznych hipotezy mimicznej; pierwszemu ma odpowiadać stupidus, morio, μωρός, drugiemu — sannio, derisor, μωρος. »Der Çakāra ist ein stupidus vom reinsten Wasser, seine Narrheit ist geradezu grotesk« (str. 721) powiada Reich i na dowód przytacza uwagę, którą mimochodem rzucił Huizinga, że wybryki śakary przypominają koncepty klaunów cyrkowych. Ale zapomina Reich (o czym Huizinga wie doskonale), że charakter tych wybryków bynajmniej o głupocie nie świadczy. Jeżeli uczony holenderski

<sup>1</sup> Über das Drama Mṛcchakatika... (1885), 448—450.

stwierdza natychmiast: »alleen is bij dat alles het type van den onberekenbaren, boosaardigen half-idioot zeer treffend volgehouden« (De vidūṣaka etc., str. 115), to w tym krótkim pół-zdaniu ujął on istotę rzeczy trafniej, niż Reich w całym długim wywodzie. Wyrażenie 'pół-idiota' jest wprawdzie za mocne, śākāra jest nienkiem i ignorantem, jest wcieloną moral insanity, ale nie jest półgłówkiem: raczej przeciwnie, sceny przy morderstwie Vasantasēny, dalej w sądzie i wobec oskarżenia woźnicy, świadczą o szatańskim sprycie i rzadkiej przytomności umysłu, ale »nieobliczalna złośliwość« jest określeniem doskonałym, a owe przekręcania wyrazów, w których Reich widzi groteskową głupotę, nie tylko z niej nie płyną, ale są najzupełniej świadome i podobnie jak pieśzcotliwe diminutiva w mistrzowski sposób ceniują nieludzkie okrucieństwo, tak znów one uwydatniają złośliwy spryt tego indyjskiego Nerona w miniaturze. Kto tylko czuje podziw dla Śūdraki — a Reich go czuje i głośno wyraża — ten mu wyrządza krzywdę (w dodatku faktycznie nieuzasadnioną), uważając śākārę za cokolwiek innego, jak genialną kreację wielkiego poety, jedną z figur — powtarzam po raz trzeci — najindywidualniej pojętych w całej literaturze indyjskiej. Równie chybione i niefortunne jest pasowanie śākāry na typowego zazdrośnika (ζηλότυπος), zbierającego cięgi i drwiny. Na takiego zazdrośnika sypią się w mimusie kije i policzki ku radości widzów; śākāra raz tylko pobił się z vidūṣaką i — wziął górę. A przy tym, o czym Reich nie wie, dramat indyjski ma swój typ rywala (pratināyaka), znany nam doskonale, a najzupełniej inny. W utworach ramaicznych jest nim Rāvapa, klasyczny zelotyp sceny indyjskiej, znany nam już od czasów Bhāsy (dramat Abhiṣēkanātaka); dumny i odważny, urągający ludziom i bogom; ginący z przekleństwem na ustach. Proszę się w nim doszukać rysów stupidusa! Teoretycy indyjscy zajęli się figurą rywala: głupcem mu być nie wolno ani przedmiotem pośmiewiska, przeciwnie, niewiele tylko winien ustępować bohaterowi. Tak, to jest rywal.

Vidūṣaka wreszcie, to sannio. Co do tego nie ma Reich ani cienia wątpliwości. »Die Identität des Vidūṣaka mit dem mimus calvus, dem Sannio ist eine absolute. Entweder ist der indische Narr der Vater des griechischen oder umgekehrt« (str. 736). Znam dwóch mężczyzn, ludzko podobnych do siebie; nieraz

się nawet myślę, biorąc jednego za drugiego, ale nigdy mi jeszcze nie przyszło na myśl, ażeby jeden musiał koniecznie być ojcem drugiego: są bliźniakami. Reich się znalazł w podobnej sytuacji i na myśl mu nawet nie przyszło, ażeby między figurą grecką a indyjską mógł istnieć inny stosunek pokrewieństwa jak ten, który wiąże ojca z synem. Ponieważ zaś figura grecka wywodzi się w ostatniej instancji aż od demonów wegetacyjnych, więc nie ma najmniejszej wątpliwości, że to ona zrodziła indyjską. Nie mogę podzielić tej chwalebnej pewności siebie. Przede wszystkim nie ma mowy o absolutnej identyczności; przesadził w tym zarówno Reich jak Pischel, który w jednaki sposób rozumując wywiódł błazna zachodniego z marionetek indyjskich. Jest niewątpliwie duże podobieństwo, ale dotyczy ono typu, nie indywidualności. W porównaniu z wesółkiem greckim, *vidūṣaka* posiada rysy tak swoiste, a wśród nich tak rdzennie indyjskie, że charakter jego musiał się od początku formować na wschód od Słonych Gór i przełęczy afgańskich. Więc roztrząsając podobieństwo wzajemne i badając prozapię *sanniona*, powinien się być Reich przede wszystkim zapytać, czy też *vidūṣaka* nie ma u siebie w domu równie starożytnych antenatów. Owszem, ma. Omówiłem w pierwszej części rodowód wedyjski i ludowy tej figury; zaznaczyłem przy roztrząsaniu hipotezy Windisch'a, jakie uboczne a silne wpływy oddziaływały na *vidūṣakę* w czasie, kiedy stawiał pierwsze kroki na scenie teatru klasycznego; przedstawiłem, jak się ten typ sceniczny w Indiach rozwijał. Późniejsze badania i nowy materiał niewątpliwie wywody moje uzupełnią, a nawet zmieniają. Jedno wszakże już się w nich zmienić nie da: oto niepodobna będzie odrywać *vidūṣakę* z podłoża indyjskiego i zamykać oczy na jego przodków rodzimych. Pytanie może leżeć tylko w tym, w jaki sposób wytłumaczyć podobieństwo jego z *mokosem*, *sannionem* itd., nie schodząc z szerszej, obu figurom wspólnej, podstawy etnologicznej. być może, okaże się nawet, że z figur tych jedna wpłynęła na drugą, albo raczej na jej późniejszych potomków, ale żeby się to okazało, nie wystarczy powoływać się na samo podobieństwo, trzeba się w nim będzie doszukać charakterystycznych szczegółów i poprzeć je świadectwem stwierdzonych faktów historycznych; dotąd takiego dowodu historycznego nie przeprowadził nikt, w każdym razie bliższym był go Pischel, który może przynajmniej powołać się

na wędrowki cyganów<sup>1</sup>, niż Reich, któremu zupełnie wystarczyła okoliczność, że w Aleksandrii był port, a w porcie stały okręty i nastroczały »bequeme Fahrgelegenheit« do Indii! Że wreszcie poza tym wszystkim, to znaczy poza lekceważeniem podstawy historycznej i ciasnotą widnoką etnologicznego, takie postawienie kwestii, jakie znajdujemy u Reicha, także samo w sobie grzeszy brakiem krytyki, na to jest dowód prosty i pewny: oto ważniejsze są szczegóły, których ono nie wyjaśnia, niż te, które się zdaje wyjaśniać. Nie wyjaśnia Reich zupełnie, skąd się wziął *vidūṣaka* w literaturze erotycznej (prawda, że nie mu o tym nie wiadomo) jako figura półświatkowa, ani dlaczego jest tam grubo inny, niż w dramacie, choć nazwę ma tę samą. Tymczasem taka figura półświatkowa była postacią żywą, nie sceniczną, i jeżeli jest rzeczą najzupełniej naturalną i zrozumiałą, że skutkiem ścisłego związku między kulisami a półświatkiem wpłynęła ona modyfikująco na poniekąd podobny, prastary typ sceniczny, stwarzając *vidūṣakę* klasycznego, to pojąć się nie da, ażeby tenże *vidūṣaka* miał ze sceny dać skok w rzeczywistość, tracąc przy tym najbardziej charakterystyczne właściwości, a zachowując nazwę. Nie wyjaśnia Reich zupełnie, jak się to dzieje, że *vidūṣaka* jest braminem. Bo posłuchajmy tylko, jak brzmi w tym arcyważnym punkcie uzasadnienie pochodzenia greckiego: »Der Mimos hat ja von jeher die Geistlichkeit zur Zielscheibe seiner Witze gemacht: Auguren, Haruspices und Tempelhüter und in den nachchristlichen Jahrhunderten die christlichen Geistlichen, Bischöfe, Priester, Mönche und Nonnen. Der mimische Narr glänzte als christlicher Glaubensheld. Unablässig mußte es den Mimen, wie wir sahen, im griechischen Osten das ganze Mittelalter hindurch verboten werden, in den Kleidern von Priestern, Mönchen und Nonnen aufzutreten und genau so war es, wie wir noch zeigen werden, im lateinischen Westen. Der Spott auf die Geistlichen war also ein Charakteristikum des Mimos und ist es auch in Indien geblieben« (str. 730—731). Tylko pomyśleć: ta publiczność indyjska, chwytająca w lot drwiny z augurów czy biskupów i pojmująca tak trafnie rolę społeczną owych osobistości, że zdjęta chęcią transplantowania drwin greckich na grunt stosunków rodzimych, uosobiła augurów

<sup>1</sup> Die Heimat des Puppenspiels, 22.

i biskupów w przedstawicielu najwyższej kasty! I to jeszcze nie wykształcona publiczność, podczas kiedy już nie tylko ona, ale sam kwiat umysłów indyjskich porażony był jako najistotniejszą cechą społeczeństwa greckiego — brakiem kast! Uwierzy kto? Chyba ten, kto tej samej publiczności kazał się delektować odzieniami wymowy Gallów i Getulów. Ale mało tego. Obecność *vidūśaki* w repertuarze zrazu ludowym, później klasycznym, jest tylko dowodem niewinnej złośliwości, z jaką humor ludowy podpatrzył i chłostał słabe strony bramina-nieuka. W scenach, zresztą bardzo rzadkich, w których *podkpiwa* się sobie nie z fizycznych albo umysłowych cech, ale z przynależności kastowej *vidūśaki*, celem pocisków jest bynajmniej nie sama kasta, ale nie licząca z nią ignorancja. Kpiny są zresztą dobroduszne i przyjacielskie. Mamy w tym pośrednio dowód, że kasta bramńska, sama w sobie, cieszyła się właśnie powagą. I tak było! Nie brakło w Indiach niedowiarków ani cyników, ale przez wszystkie okresy i gatunki ich literatury przewija się ten aksjomat indyjskiego ustroju społecznego: że bramini to półbodzy. Faktowi temu nie przeczy ani *vidūśaka* ani dramat w ogóle. Zdanie, jakoby drwiny z duchowieństwa były charakterystyczną cechą dramatu indyjskiego, jest pospolitym fałszerstwem w ustach człowieka, który przecie, acz w przekładach, kilka dramatów przeczytał. Okoliczność łagodzącą stanowi chyba niepojęte zaślepienie, z jakim Reich broni z góry powyższego przekonania. Dramat indyjski był pierwotnie instytucją obrzędową. Zanim przybrał formę klasyczną, przeszedł wiele zmian i przekształceń, ale nigdy się nie wyzwolił z pod patronatu kultu. Przedstawienie zaczynało się i kończyło modlitwą. Sala i widownia objęte były błogosławieństwem niebieskich opiekunów sztuki teatralnej. Przy całej rozwiązłości, aktorzy zawsze chętnie trzymali się świątyń, bo Indie są krajem przeciwieństw, które się stykają. Drwin z braminów scena nie zna; bierze wprawdzie na cel ludzi śmiesznych i marnych bez względu na kastę, ale ironia taka w niczym nie narusza stosunku teatru do religii, a ten był zasadniczo różny jak w mimusie. Doprawdy, lepiej było Reichowi prześliznąć się nad tą sprawą, jak nad tylu innymi! Dzięk *vidūśakę* od zanniona różnice, wielkim głosem wołające przeciw wpływowi czy zgola pochodzeniu greckiemu. — Ale zostawmy różnice, przypatrzmy się podobieństwom. Są niewątpliwie. Tylko dlaczego?



Jeżeli *vidūṣaka* jest mały i pękaty, a niegdyś nosił *fallus*, to dlatego, że między rodzonymi przodkami swymi ma demony wegetatyjne. Jeżeli jest brzydki, boi się kija, a bardzo lubi przy-smaki, to głównie dlatego, że na figurę komiczną pasował go gust ludowy, wszędzie jednaki. Tym rysom wspólnym nie tylko przeczyć nie myślę, ale owszem powtarzam, że istnieją i że się jeszcze domagają głębszego wyświetlenia. Było nie tak symplistycznego, jak pochodzenie z Grecji. I było tylko nie kłaść na niektóre z nich zbytniego nacisku i nie doszukiwać się podobieństwa tam, gdzie go nie ma. Taki zbyteczny i przesadny nacisk położył Reich np. na wyrazie twarzy biednego braminy, mówiąc raz po raz to o »grimassierender Narr« (str. 734), to o jego »verzerrtes Gesicht« (str. 732, 733). *Viḍūṣaka* jest tylko brzydki (jak małpa), ale grymasów umyślnych nie stroi i błazna z siebie nie robi. To samo tyczy szukania wpływu greckiego tam, gdzie go być nie może. Jeżeli *vidūṣaka* lubi sentencje, — czyżby doprawdy więcej niż inni? — to jest nieodrędnym Hindusom. Żaden lud nie wydał tak wielkiej literatury gnomicznej, jak indyjski, a przy tym tak głębokiej i oryginalnej. Podobnie, nie wiadomo co począć z argumentem, że *vidūṣaka* nauczył się od Greków odganiać muchy z przed nosa. »Werden im griechisch-römischen Mimus die Lazzi mit Fliegen getrieben..., so vollführt sie der Narr im indischen Drama mit den etwas poetischeren Bienen« (str. 729). Żaden lud na świecie nie zawarł z przyrodą tak ścisłego paktu braterstwa, jak Hindusi. Poeta indyjski nie darmo jest synem tego ludu. Liliłki, powójki — to najbliższe przyjaciółki bohaterki dramatu indyjskiego. Pszczółki, sarenki, — to ich najwierniejsze powiernice, nieodłączne towarzyszkę w życiu i w literaturze. Kaząc się Śakuntali bronić przed taką skrzydlatą natrętką, stworzył Kālidāsa jedną z najdelikatniejszych scen, jakie spływały spod jego ręki. Gdzież tu »lazzi« obliczone na wybuchy grubego śmiechu? Reich powie: nie tu! Ależ i *vidūṣaka* żyje w tym samym świecie, co Śakuntalā, i jego kreowali ci sami klasycy. Tylko trudno wymagać, żeby się beczułkowaty pieczeniarsz oganiał od pszczół równie wdzięcznym ruchem, jak leśna pół-boginka. On woli zawinąć głowę połą i pójść spać, zwłaszcza że obiad był niedawno, a wyjątkowo smaczny. Taką jest ta jedna jedyna scena w dramacie Nāgaṇanda, wydęta przez Reicha do znaczenia stałej reguły. Przy tym powstała ona

w VII w., przeszło półtora stulecia po Kalidase i nie nie pozwala widzieć w niej przykład jakichś „lazzi” mimicznych. Bo i gdzieżby się wzor znalazł? Wpływ mimow na uformowanie się dramatu indyjskiego mógł jeszcze dla Reicha zachodzić w VII w. po Chr., ale dla nas, którzy wiemy, że kompletnie wyrobiony dramat istniał już pięćset lat wcześniej i którzy go znamy, a przeto wiemy, że on to właśnie stanowił wzor dla wszystkich późniejszych poetow, sam się (nawiasem mówiąc) tak samo wzorując na dawniejszym jak epik Aśvaghosa wzorował się na Ramayanie, dla nas, powtarzam, granica przypuszczalnej możliwości takiego wpływu przesuwają się w czasy przed narodzeniem Chrystusa. I po wieluset latach samodzielnego rozwoju miałby sobie nagle poeta z VII w. przypomnieć wzory greckie tak mu właśnie bliskie jak współczesnym profesorom historii polskiej bliską jest sfera umysłowa w której odbierał wykształcenie stary Gall Anonim? *Beati credentes*. Więc chyba przedstawienia mimow greckich (i rzymskich?) w Indiach toczyły się swoim torem, równoległe z działalnością poetow takich jak Aśvaghosa Bhasa Śudraka, Kalidāsa Viśakhadatta a tylko cała olbrzymia literatura współczesna milczy o tym jak zakłęta? O tym chyba i sam Reich nie myślał bo choć chronologicznie wędrowek mimow traktuje nie zwykle pobłażliwie to jednak i on przez cały czas mówi o wpływie na dawniejsze stadium przed Kalidasa. Więc gdzie ten wzor grecki tej jedynej sceny indyjskiej z VII wieku? Stuleciami zonglować nie wolno bo one tylko w druku mieszczą się na jednej stronie a studium nad literaturą porównawczą to nie jest podróż po promieniu światła z Uranu Flammarionowej sto lat później tysiąc lat wcześniej. Byłoby złozyc obraz. W ten sposób można stwarzać rysy wspólne jeżeli się dla porównania ma do rozporządzenia z jednej strony ogromną znajomość rzeczy mitycznych grecko-rzymskich a z drugiej kilkanaście arkuszy przekładow mających zastąpić znajomość bujnej i swoistej kultury indyjskiej równie ważnej na Wschodzie jak klasyczna na Zachodzie. I jeszcze jedno jeżeli chce się dowieść swojej tezy za wszelką cenę

30. W długiej uwadze która zaczyna się na str. 730 ażeby bitym *petitem* wypełnić cztery następne zastrzeżają się wprowadzić autor że w szczegółach pozostawia indianistom bliższe uzasadnienie swoich wywodow i przystosowanie wnioskow do ram literatury

indyjskiej. Niemniej próbuje swoich sił i w tej mierze, czyni to jednakże z tak kompletną, nieznaną literatury i kultury indyjskiej, nawet w zakresie elementarnym, że szkoda tracić czas na odpowiedź. Zbyt łatwo nicować każde zdanie. I Reichow zresztą Bhāsa spletał figla. »Man nannte ihn das Lachen<sup>1</sup> der Poesie« (str. 738—739), stąd wniosek, że musiał być »vielleich noch etwas burlesker, etwas mimischer« niż Śūdraka. Wszakże jest bliższy rzekomych wpływów mimicznych! Okazało się, że właśnie Bhāsa czerpie natchnienie z legend i epopei, że jest poetą bardziej konserwatywnie narodowym, pilniej strzegącym szablonu wyższych sfer literackich, niż którykolwiek z jego bliższych następców, czy to Śūdraka, czy Kālidāsa czy Viśākhaḍatta.

Fatalnym jest zakończenie: cztery zestawienia etymologiczne. Pierwsze już znamy, to yavanikā; wiemy, co o tym sądzić. Trzy dalsze są własne i zawierają jedną grubą niemożliwość, a dwa grube błędy. Niemożliwym jest twierdzenie, jakoby vidūṣaka był dosłownym przekładem derisora, raz dlatego, że (dla indianisty przynajmniej!) nie jest rzeczą pewną, co znaczy vidūṣaka, a po wtóre, że wyraz ten — jak już dwukrotnie podniosłem — nie jest, ściśle biorąc, terminem scenicznym. Jeżeli (co bardzo możliwe) *vidūṣaka* stoi w związku z czasownikiem *vi-dūṣ-ayati*, w takim razie, jako termin techniczny, narodził się ten wyraz w sferach półświatka, bo tylko literatura erotyczna podaje ogadywanie i ośmieszanie bliźnich, jako cechę owej figury; vidūṣaka sceniczny zrzedzi, śmieje się i znosi przytyki, ale nie ośmiesza nikogo. Nieprawdopodobieństwo twierdzenia Reicha zwiększa jeszcze (o ile to w ogóle możliwe) okoliczność, że o znajomości łaciny albo zgola tłumaczeniu wyrazów łacińskich nie absolutnie nie wiadomo; wątpić należy, ażeby ją znano w Indiach lepiej niż (pominąwszy rzadkich uczonych) zna się dziś w Europie język japoński, raczej o wiele, wiele mniej (tj. wcale), bo zainteresowanie obcymi językami było mniejsze, a środki naukowe w ogóle nie istniały. Nawet greckich terminów w astronomii nie tłumaczono przecież, tylko zostawiano *kendra* = κέντρον itp.

<sup>1</sup> Tu autor chciał dodać uwagę. Ja mogę tylko odesłać do Léviiego op. c. 158—160 (widać tam jasno, że interpretacja Reicha jest najzupełniej chyłbiona).

Grubym błędem jest etymologia wyrazu *kušilara* «aktor». «Weber bringt es mit *čilā* [tak!], Sitten, in Verbindung, also wäre es etwa = *ἠθολόγος*, Sittenschilderer, Mime? Ale *kušilara* mogłoby znaczyć co najwyżej «człowiek złego prowadzenia się» i tak to Weber rozumiał (p. wyżej str. 41), a o tym że *ku-* jest pejorativum, dowiaduje się student w pierwszym półroczu studiów sanskryckich. — Wreszcie wyrazy *naŋa* i *nāṭaka* są w związku z *√naṭ* «tańczyć» (p. wyżej str. 23), więc ze względu na «unaufhörliche Verbindung Mimen und Tänzer» pyta autor: «Also wäre *nata* = Mime, *nāṭaka* = Mimus?» (str. 741). Ale przecie o tym że wyraz *naŋa* znany jest już Pāṇiniemu, więc na pewno istniał przed Aleksandrem Wielkim, mówi szeroko znany Reichowi Lévi, a zatem —? Przytoczyłem te niefortunne wywody nie dla przyjemności wyławiania grubych byków, ale dla scharakteryzowania swobody, z jaką się autor obraca na terenie sobie nieznanym. Tą samą swobodą nacechowany jest cały rozdział «Der Mimus in Indien», który na tej uwadze kończę omawiać w szczegółach. Jakie on wrażenie robi na ogół, o tym zdań parę w najbliższym ustępie.

36. Tak się przedstawia sprawa wpływów greckich na dramat indyjski. Szukano ich na dwóch drogach. Pierwsza, którą poszedł Windisch, jest beznadziejna. A druga, którą wybrał Reich? Beznadziejną jest jego argumentacja, to pewna; jeżeli czego dowiodł niezbitcie, to własnej niekompetencji do osądzania zagadnień literatury indyjskiej. Mowy być nie może — jak to sobie Reich wyobraża — o jakimś impulsie z Grecji ku stworzeniu dawno istniejącego dramatu indyjskiego; mowy być nie może nawet o jakimś silniejszym i nieco ogólniejszym wpływie greckim na rozwój sztuki dramatycznej w Indiach, jak przypuszczał Windisch. O hipotezie mimicznej powiada Reich. «(sie) ist ein festgefugter Bau. Jahrhunderte hellenischer Erfindung hatten ihn gefugt» (str. 738). Zupełnie to samo stosuje się do dramatu indyjskiego: jest on jak gdyby las podzwrotnikowy, na który składają się drzewa wielu gatunków i czasem nawet pokrewne naszym drzewom, ale który oplatały liany i olbrzymie powoje, nadając całości wygląd lasów strefy gorącej, wyrosłych od nasion na ziemi innej, niż nasza, i wybujających wspaniale w dziewiczą gąszcz pod promieniami gorętszego słońca. Ażeby jednak nie zrywać z zasadami rachunku prawdopodobieństwa, które liczą się

z możliwością jednej szansy na tysiące i miliony, wyznam, że mimo wszystko co tu powiedziałem i mimo że sam jestem najgłębiej przekonany, iż dramat indyjski powstał i wyrósł niezależnie od jakichkolwiek wpływów postronnych, to przecie nie zdziwię się, jeżeli w przyszłości uda się komu wpływ grecki wykazać. Ale będzie to wpływ uboczny i indywidualny, coś tak np. jak wpływ filozofii indyjskiej na (Schellinga i) Schopenhauera. Więc może na którego z pierwszych wielkich dramaturgów z czasów przed Chrystusem, może — kto wie? — nawet na samego Śūdrakę? Dodam, że w każdym razie będzie to raczej wpływ aktorów wędrownych, których sztuka bliższą była życiu i dostępniejszą obcym pojęciom, niż wpływ stylizowanej i w karby ujętej komedii. Ale dodam i to, że, jak dziś rzeczy stoją, wykazanie takiego wpływu wydaje mi się daleko mniej prawdopodobnym, niż ostateczne i niezbite wykazanie daleko lepiej uzasadnionych wpływów indyjskich na Pitagorasa<sup>1</sup>. Wyda mi się ono równie mało prawdopodobne, co odwrotny wpływ indyjski na dramat grecki. Wpływ indyjski na dramat grecki? Niepodobieństwo! Zgoda; ale jednakże dla stron obu. A ponieważ, co dziś niepodobne, to się jutro może stać faktem, więc nie nam nie przeszkadza, pozostając przy tezie niezmałconej rodzimości teatru indyjskiego, czekać na szczęśliwego odkrywcę, który dowiedzie wpływu ubocznego i jednostkowego ze strony mimów indyjskich. Niech tylko dowodzi na podstawie źródeł historycznych, nie zaś z głębi subiektywnego przekonania a z pomocą sugestywnej deklamacji.

Bo to jeszcze trzeba powiedzieć. Windisch poszedł za daleko, nie zwrócił dostatecznej uwagi na te elementy dramatu indyjskiego, które wielkim głosem wołają przeciw posądzeniom o wpływy obce, ale ostatecznie w zakresie, jaki sobie wytyczył, rozważał starannie wszystkie pro i contra, nie wahając się nawet przed wzmocnieniem argumentów świadczących przeciw własnej tezie, jeżeli mu tak sumienie badacza nakazywało. Reichowi tej pochwały bynajmniej oddać nie można. Ten się na prawo i lewo dawał ponosić tematowi, jedynemu, jaki mu przyświecał

<sup>1</sup> O tym wpływie przekonany był Schroeder (Pythagoras und die Inder, 1884) i Garbe (Die Sāṃkhya-Philosophie<sup>2</sup>, 1917), nie wierzył weni Keith (artykuł w JRAS 1909, 569 nn.).

przez lata żmudnej pracy od ławy uniwersyteckiej: mimowie, mimus, hipoteza mimiczna. Mimus świat mu przesłonił i pogląd na rzeczy wypaczył. Znajomość szczegółów klasycznych posiadał Reich ogromną; po stronie indyjskiej nie znał nic: Windisch, Lévi, (Wilson?), może jeszcze parę książek albo rozpraw i przekłady kilku czy kilkunastu dramatów<sup>1</sup>, oto i wszystko. Z tego materiału wziął garść faktów (ważnych, mniej ważnych? — ocenić nie mógł) i na ich podstawie dał nam nie staranne rozważanie wszystkich pro i contra, ale jednostronny dobór argumentów. Wywody jego mają wszelkie cechy plaidoyer adwokackiego. Pomija się wszystko, co może świadczyć przeciwko, a kładzie niepomiarly nacisk na wszystko, co tylko może świadczyć za sprawą, której się broni, przedstawiając szczegóły w odpowiednim świetle. Jeżeli trzeba było wystąpić w obronie mimów greckich przeciw filipikom Ojców Kościoła, surowych prozelitów zacieklego ducha semickiego, słyszeliśmy same pochwały (str. 169, 170, 208, 209): jacy to w gruncie rzeczy porządni ludzie ci mimowie, scena scena, to prawda, ale w życiu domowym! a ich żony, córki? niepokalanki, niejednej nawet wodą święconą pokropić nie trzeba, azeby weszła do królestwa niebieskiego. Ale tu wypadło ich zestawić z aktorami indyjskimi, o których jest jeden głos: rozpustnicy. No! greccy nie lepsi, a tacy, a owacy. Przecie mimus to praepositus meretricum, przecie μιμήτριον to... lepiej uszu nie obrazać. Nie przeczę, że wszystkie te szczegóły są prawdziwe i że znajdzie się dla nich dosyć miejsca w bezmiarze wieków, lądów i duszy ludzkiej; o niczym też mniej nie myślę jak o posądzeniu Reicha o cień złej woli w posługiwaniu się nimi. Zwracam tylko uwagę na sugestywne ugrupowanie. Chodzi — może nawet zupełnie bezwiednie — o wywołanie w czytelniku pewnego nastroju, korzystnego dla sprawy, nie o spokojne wykazanie mu, że przecie argumenty pro są silniejsze, niż contra, ale o narzucenie mu swego przekonania; o tym, co świadczy przeciw niemu, w całym wywodzie nie ma ani jednego słowa. A w ten sposób uda się może tego lub owego czytelnika (nawet indianistę!) w pierwszej chwili oszołomić, ale opinii na swoją stronę przechylić niepodobna. I Reich jej nie przechylił. Lévi, zbijając rozumowanie Windisch, miał z pewnością przeko-

<sup>1</sup> Ob. Reich op. c. 694—697.

nanie, że stawia krok naprzód w drodze ku prawdzie, ale że poprzednik jego postawił krok w tym samym kierunku, konieczny dla wyjaśnienia zagadek, a przeto użyteczny. Wywody Reicha zbyli zawodowcy krótkimi wzmiankami, albo je pominęli milczeniem. Obszerniej nikt ich (o ile wiem) nie zbijał<sup>1</sup>. Podjąłem się tej pracy z poczucia obowiązku wobec nieświadomych rzeczy filologów klasycznych, ale wykonałem ją bez przyjemności. *A vaincre sans péril, on triomphe sans gloire.*

---

<sup>1</sup> Pischel w recenzji ze Smitha *Early History of India* (*Deutsche Literaturzeitung* 1905, 540–542) wspominał krótko o zwolennikach teorii wpływu greckiego pomijając jednak Reicha milczeniem, dopiero w rok później orzekł zwięźle: »Die Frage, ob der griechische Mimos einen Einfluß auf den Orient gehabt hat, ist für Indien rundweg zu verneinen. Hat eine gegenseitige Beeinflussung stattgefunden, so sind die Griechen die Entlehner« (*SBAW* 1906, 502). Oldenberg (*Die Litteratur des alten Indiens*, 1903, 242–243) wyrażał się oględniej: »Daß diese Hypothese direkt widerlegt werden kann, glaube ich nicht... Aber ich halte doch dafür, daß nicht nur kein wirklicher Beweis für jene Theorie erbracht ist, sondern daß wir auch Grund haben, sie eher unwahrscheinlich als wahrscheinlich zu finden« (i podkreślał w dalszym ciągu charakter czysto indyjski dramatu sanskryckiego. Zdanie Lüdersa ob. wyżej w uw. na str. 4. Nieco szerzej polemizował z Reichem tylko Hillebrandt, który poświęcił mu w cytowanej już nieraz rozprawce str. 22 do 28. O stanie rzeczy po r. 1917 ob. tu wstęp i zakończenie francuskie wydawcy.

## Zakończenie

37. Jesteśmy u kresu zadania, jakieśmy sobie wyznaczili. Chodziło o zbadanie, czy i o ile dadzą się dostrzec i wykazać wpływy greckie w dramacie indyjskim. Dostrzeganie bywa subiektywne, więc toż dostrzegał ich tam ten i ów. Wykazanie wymaga zawsze wysiłku obiektywnego. Podjęli się go dwaj uczeni niemieccy, Windisch i Reich. Ażeby się taki dowód udał, potrzebne są dwa warunki. Pierwszy: świadectwa historyczne, że Grecy dawali w Indiach przedstawienia teatralne, a Hindusi byli przy tym obecni, patrzyli, słuchali, rozumieli, o co idzie, i świadomie czy nieświadomie naśladowali. Drugi: że w następstwie tego naśladownictwa, dramat indyjski albo w ogóle dopiero powstał, i jest na tyle wierną kopią greckiego, na ile to w obrębie odmiennej kultury możliwe, albo też, jeżeli istniał już przed tym, zmienił swą formę pierwotną i przybrał szereg cech charakterystycznych, świadczących niezbicie i niewątpliwie o pochodzeniu greckim. Drugi warunek jest ogromnie ważny; pierwszy stanowczo niezbędny. Otóż pierwszemu warunkowi uczynił Windisch zadość zaledwie w drobnej części, wyjaśniając, że na dworach greckich, a raczej hellenistycznych, istniejących przez jakiś czas wprawdzie nie w samych Indiach, ale bądź co bądź u granic, po ich zaś upadku w faktoriach kupieckich, mogły się odbywać przedstawienia nowej komedii attyckiej; nie udało mu się natomiast znaleźć choćby jedną wzmiankę historyczną, że Hindusi byli przy tym obecni, patrzyli, słuchali, mniej więcej rozumieli i naśladowali. Co się tyczy Reicha, to zbyt on ów niezbędny warunek lekkomyślnym powołaniem się na łatwość komunikacji między Egiptem a Indiami; dowodzić ani myślał. Drugiemu warunkowi uczynili obaj uczeni zadość wedle sił swoich. Obaj wyteżyli całą pomysłowość, jaką rozporządzali, ażeby wyszukać i zestawić chociażby najbliższe paralele i analogie między dramatem indyjskim a greckim w tej czy owej postaci. Zestawienia te już same w sobie nie bardzo przekony-



wają. Na ogół są niedokładne, nieraz po prostu naciągane, a prawie zawsze jednostronne. Wartość ich osłabia zasadniczy fakt, że nie dały się poprzeć świadectwami historycznymi. Ponadto, jeżeli można było przyznać pewną rację bytu rozumowaniu Windischla w r. 1881, a ostatecznie (apelując do pobłażliwości względem nie-fachowca!) nawet i wywodom Reicha w r. 1903, to dzisiaj jest to rzeczą niemożliwą. Dzisiaj znamy dzieje rozwoju sztuki teatralnej w Indiach na tyle dokładnie, że każdą z cech dramatu indyjskiego, rzekomo charakterystycznie grecką, możemy wywieść z początków rodzimych, powołując się nie na mgliste analogie, ale na szereg świadectw faktycznych, językowych, kulturalnych czy dziejowych. Dowodzić wpływu greckiego analogiami i paralelami już nie można.

Wysnuwszy z faktycznego stanu rzeczy taki wniosek, mógłbym po ostatnim zdaniu położyć kreskę i oddać rękopis do druku. Ażeby jednak usunąć najłżejszy osad wątpliwości, jaki może pozostawić zasadnicza — już nie faktyczna — strona sprawy, postaram się jeszcze odpowiedzieć krótko na pytanie: skąd się też wzięły owe analogie (żeby jak mgliste) i owe paralele (żeby nawet bardzo niedokładne) i jak je sobie tłumaczyć? Odpowiedź nie jest taka trudna. Biorą się one najpierw stąd, że dusza ludzka jest na ogół jednaka, mimo całą przepaść różnic indywidualnych i społecznych, mimo że przedstawicielom dwóch odrębnych kultur i środowisk niesłychanie trudno, a nawet wręcz nie podobna jest porozumieć się i przeniknąć przy pomocy własnych, gotowych, określonych a swoistych pojęć; uczy tego codzienne doświadczenie i niezliczone przykłady, jak ów kupiec moskiewski (ażeby zostać w zakresie dramatu), który własnymi oczyma oglądał tragedię Hamleta, a nie mógł jej zrozumieć ani odczuć, choć wiedział przecie doskonale, o co chodzi. To jest jedna przyczyna. A druga leży w tym, że dramat grecki i indyjski sięgają początkami swymi pierwotnych misteriiów i mimów, jednakich u Greków i u Hindusów, a po części niewątpliwie nawet wspólnych. W obu krajach wyszedł on z takich samych przesłanek etnologicznych, wyrosł na wspólnym po części podłożu etnicznym. Tymi dwiema przyczynami tłumaczą się analogie w szczegółach przy ogólnym wyglądzie odmiennym, albo, jeśli kto woli odwrócić stosunek, ogólny wygląd odmienny przy pewnym zapasie punktów styecznych i rysów wspólnych.

Tym się także tłumaczy, dlaczego owe analogie i paralele są mgliste i niedokładne, dlaczego trafiwszy w umysłach niektórych badaczy na grunt podatny, tak ich nęciły do wykazywania wpływu greckiego (nowa komedia; mimus) czy indyjskiego (marionetki; cienie) i tak im jednocześnie uniemożliwiała ścisły dowód.

Analogia! Jeżeli na nią spojrzeć pod kątem widzenia tych dwóch przyczyn, na które wskazałem, i jeżeli zważyć, że obie mogą się rozmaicie krzyżować i działać w różnym stopniu natężenia, czyliż się nam ona nie przedstawi jednako na każdym innym polu zjawisk psychiczno-społecznych, w szczególności na polu literatury? Żeby wziąć jeden tylko przykład: zamawiania wedyjskie i starogermańskie «kość do kości, ścięgno do ścięgna itd.» i podobne, czyż analogia nie jest tu rażąca, a wszelki wpływ wykluczony?<sup>1</sup> Ale powie kto, że to są formułki ogromnie proste, a dramat jest zjawiskiem bardzo złożonym, więc chociaż w zasadzie mogą mieć rację, to jednak podobieństwo między dramatem greckim a indyjskim jest, mimo wszelkie uzasadnione zastrzeżenia, czymś bardzo niezwykłym, zwłaszcza, że trudno przypuścić, ażeby taki harmonijny zespół czynników bardzo różnorodnych, jaki mamy w dramacie, powtórzył się niezależnie dwa razy, nawet, jeżeli uznamy, że czynniki te nie zupełnie jednakowo się układały i że wytworzyły całość podobną, ale odmienną i swoistą. Dobrze więc! Przytoczę parę przykładów na dowód, że i w zakresie sztuki dramatycznej znaleźć można podobieństwo rażące a najniewątpliwiej niezależne, że te same czynniki mogą siłą okoliczności miejscowych układać się wcale podobnie, chociaż nie jednakowo, i dawać całość pokrewną wyglądem, chociaż zupełnie swoistą, a wreszcie, że w bardzo pierwotnych misteriach może spoczywać *in nuce* przyszła sztuka dramatyczna, czyli że przy stosownych warunkach rozwoju kulturalnego może się z niej wytworzyć dramat literacki.

38. Jaki był pierwszy powód, który skłonił Webera do postawienia teorii wpływu greckiego na dramat indyjski? Podobieństwo zewnętrzne. Owszem, jest pewne podobieństwo. Nie wydaje się ono wprawdzie bynajmniej większym, niż w dziedzinie

---

<sup>1</sup> Autor chciał tu dać uwagę. Ja mogę tylko odesłać do Winternitza op. c. I, 111—112, gdzie mowa o tej analogii i jej znaczeniu.

liryki albo epiki, ale ponieważ liryka istnieje na całym świecie, a epika też nie jest rzadką, i tylko na dramat w skończonej formie literackiej rzadko się która literatura zdobywała, więc łatwo zrozumieć, że pewne podobieństwo w zakresie tego gatunku, uchodzącego za najdoskonalszy plód poezji, mogło uczonych zaskądzić. Tylko, że po Weberze i Windischu zabrali głos inni indianiści i zwrócili uwagę, że daleko większe podobieństwo zachodzi między dramatem indyjskim a angielskim doby królowej Elżbiety. Prawda, że między oboma leży otchłań wieków i pojęć, jaka dzieli średniowiecze indyjskie (tzn. mniej więcej pierwsze tysiąclecie po Chr.) od progów nowożytnej Anglii, ale też wcale nie mniejszą jest otchłań między Indiami a Grecją. Natomiast ilość analogii, i to bardzo charakterystycznych, między dramatem indyjskim a angielskim jest zadziwiająco duża, co więcej ogólnym tonem swoim i sposobem prowadzenia akcji stoi dramat indyjski o wiele bliżej angielskiego niż greckiego. Podobieństwo staje się uderzającym na szczytach. Kto się zżył z Śūdraką, czytając go w ciągu lat nie raz i nie dziesięć razy, kto podpatrzył tajniki jego twórczości, temu się ciśnie na myśl uwaga, że tak tworzyłby chyba Szekspir, gdyby był przyszedł na świat gdzieś nad Gū-dāvārī zamiast nad Avonem i o jakiego tysiąc lat wcześniej. Na odwrót: gdyby się był Śūdraka urodził Anglikiem XVI wieku, pisałby chyba tak jak Szekspir, dał nam Falstaffa, Juliettę czy Othella i niezrównaną galerię figur podrzędnych; to są jego postacie. Zwiększa jeszcze wrażenie pokrewieństwa podobna technika, przechodzenie od scen podniosłych do rubasznych, rytmy i proza, rymy i piosenki. Zebrał te analogie, dosyć zwięzłe, uczony amerykański A. W. Jackson, do którego odsyłam po szczegóły<sup>1</sup>. Tutaj przytoczę słowa profesora oksfordzkiego A. Macdonella, który jest uczonym bardzo trzeźwym i trzymającym się faktów tak ściśle, że wykład jego bywa zwykle trochę zbyt suchy.

•While the Indian drama shows some affinities with Greek comedy, it affords more striking points of resemblance to the productions of Elizabethan playwrights, and in particular of

<sup>1</sup> Idzie tu niechybnie o artykuł wymienionego uczonego w AJP XIX (1898), 241 nn.; tak przynajmniej wnoszę z uwagi na s. 177 Winternitza op. c. III, bo sam artykuł jest mi niedostępny.

Shakespeare. The aim of the Indian dramatists is not to portray types of character, but individual persons; nor do they observe the rule of unity of time or place. They are given to introducing romantic and fabulous elements; they mix prose with verse; they blend the comic with the serious, and introduce puns and comic distortions of words. The character of the *vidūshaka*, too, is a close parallel to the fool in Shakespeare. Common to both are also several contrivances intended to further the action of the drama, such as the writing of letters, the introduction of a play within a play, the restoration of the dead to life, and the use of intoxication on the stage as a humorous device. Such a series of coincidences, in a case where influence or borrowing is absolutely out of the question, is an instructive instance of how similar developments can arise independently. (A History of Sanskrit Literature by Arthur A. Macdonell; London, Heine-mann, 1900)<sup>1</sup>. Ale tutaj gotów Reich zawołać, że to właśnie woda na jego młyn! Wszak jeżeli odrzucił Windischową hipotezę wpływu komedii attyckiej, to jedynie dla tego, ażeby zrobić miejsce na wpływ mimusa greckiego. A ze ten mimus zapłodnił (rzekomo) cały Zachód wraz z Szekspirem i dramat angielski to jego prawy potomek, więc podobieństwo z dramatem indyjskim tłumaczy się jak najjaśniej: wspólnym pochodzeniem. To jest: zastrzegam się. Nie wiem, czy zechciałby tak Reich twierdzić, poznawszy nieco gruntowniej Indie i dzieje ich dramatu, ale pewien jestem, że twierdziłby tak bez wahania<sup>2</sup>, gdyby szczęśliwym trafem mógł był w r. 1903 umieścić (dostępną już!) książkę Macdonella w spisie tych kilku książek o Indiach, które był przeczytał. Więc dam inny przykład. Biorę go z literatury japońskiej.

39. Literatura japońska sięga początków VIII w. po Chr. Z tego czasu pochodzą pierwsze roczniki, w których przechowywały się pieśni liryczne jeszcze dawniejsze, nie dające się ściśle dato-

<sup>1</sup> 350—351. (Cytuję wedle wydania z r. 1905, stanowiącego tylko przedruk).

<sup>2</sup> Tak też uczynił (op. c. II, 880—882). Jest to tylko dowód przenikliwości prof. Gawrońskiego, który najwidoczniej, zrażony rozdziałem o mimie w Indiach (II, 694—743), nie miał już ochoty czytać dalej.

Poza tym ob. Winternitz, op. c. III, 176—177.

wać. Od tego czasu (r. 712 i 720) zaczyna się bogata literatura, następująca niewątpliwie indyjskiej pod względem wartości wewnętrznej, ale górująca nad nią obfitością świadectw historycznych i wiadomości krytyczno-literackich. Z czasem rozwinął się i dramat. Początki, o których znamy dużo szczegółów, były rodzime, japońskie; decydujący wpływ na ukształtowanie się formy literackiej wywarł dramat chiński. Oto co powiada w tej sprawie jeden z najbardziej powołanych sędziów, prof. Florenz: »Stellen wir schlicht die für das Nō (tj. prymitywny dramat muzyczny) wesentlichen Punkte zusammen, so sehen wir: ein mythischer, sagenhafter oder historischer äußerst einfacher Vorgang wird von mehreren kostümierten Schauspielern auf einer dekorationslosen Bühne dargestellt; die Mittel der Darstellung sind Gesten, Tänze, gesprochene und gesungene Worte in Monologen und Dialogen, Chorgesang und Instrumentalbegleitung; das ganze zeigt einen überwiegend lyrischen Charakter. Von diesen Darstellungsmitteln wird das Sarugaku, ehe es sich zum vollen Nō entwickelte, die Gesten und Tänze, eine gewisse Art Instrumentalbegleitung und vielleicht auch die Chorgesänge besessen haben, dagegen fehlte in ihm noch das für das Drama wesentlichste Element: das vom darstellenden Schauspieler selbst gesprochene oder gesungene Wort. Hier hat das Vorbild des chinesischen Dramas gestaltend eingegriffen und den Übergang von der Pantomime mit Tanz und Gesang zum Drama mit Tanz und Gesang zuwege gebracht. Den dramatischen Dialog haben die Japaner erst aus dem chinesischen Schauspiel geschöpft. — Die Blütezeit des chinesischen Dramas fällt in die Zeit der Mongolenherrschaft (1206—1368), die Begründung des japanischen lyrischen Dramas in das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts. Wir haben schon bemerkt, daß zu dieser Zeit ein sehr lebhafter Verkehr zwischen China und Japan durch das Medium der buddhistischen Bonzen herrschte. Die Bonzen, die Hauptinteressenten an der Litteratur in der Kamakura- und Ashikaga-Zeit, lernten natürlich in China auch das Theater, die litterarische Glanzleistung der Zeit, kennen und brachten eine allgemeine Kenntnis von der Technik desselben, wahrscheinlich auch Texte mit nach Japan zurück. Unmöglich konnten die leichtempfindlichen Japaner die neue interessante Gattung unbenutzt und unnachgeahmt an sich vorübergehen lassen. Im bonzenreichen Nara, wo die

obengenannten vier Sarugaku-Schauspielerfamilien saßen; fand sie offenbar eine günstige Aufnahme, und die bereits vorhandene japanische mimische Kunst wurde nach ihrem Muster ergänzt und organisiert. (Karl Florenz, Geschichte der japanischen Litteratur, str. 374—375; Die Litteraturen des Ostens in Einzeldarstellungen, Lipsk, Amelang, 1906, Tom X).

Jeżeli zestawimy powyższy opis z tym opisem początków i rozwoju dramatu indyjskiego, jaki podałem w pierwszej części niniejszej pracy, spostrzeczemy zadziwiającą analogię. Oto pierwsze stadium sztuki dramatycznej japońskiej, przed wpływem chińskim, odpowiada na ogół wcale ściśle temu, co wiemy o indyjskim teatrze ludowym, przed-klasycznym, nie-literackim. Pewną różnicę stanowi może tylko to, że w sztuce indyjskiej większą rolę grał tradycyjny mimus, jakim go znamy z doby wedyjskiej i jaki istnieć musiał w okresie przedklasycznym, kiedy mamy tylko wzmianki o teatrze, ale nie posiadamy zabytków, najprawdopodobniej dlatego, że tekstów takich nie spisywano (z pismem było wówczas w Indiach ciężko!), tylko improwizowano na ograne tematy, jak w *commedia dell'arte*. Zresztą mniejsza o różnice, nie można bowiem o nich rozprawiać bez specjalnych studiów i monografij. Stokroć ważniejszym jest fakt, że sztuka ludowa japońska stała mniej więcej na tym poziomie, co sztuka ludowa indyjska, a także i sztuka ludowa grecka, która wydała z jednej strony dytyramby dionizyjskie i z czasem teatr klasyczny, a z drugiej hipotezę mimiczną. Zaden Reich nam nie wytłumaczy, dlaczego mimus grecki, który przeszczepiony na grunt indyjski mógłby być dać co najwyżej jakiegoś mimusa indyjskiego, dał — dramat klasyczny, z tematami epicznymi czy legendarnymi i z językiem ludowi obcym. Tu właśnie ogromnej wagi nabiera paralela japońska. Wynika z niej, że tę samą rolę, jaka w rozwoju dramatu japońskiego przypadła wpływowi literackiego (nie ludowego!) dramatu chińskiego, odegrały w rozwoju dramatu indyjskiego recytacje epickie, bardzo blisko dramatowi, bo epopeja miała charakter wybitnie dialogowany, a rapśodzi uprawiali swą sztukę jednocześnie, przy tych samych okazjach i na tych samych miejscach, co mimowie. Znaczenie paraleli japońskiej polega na tym, że w świetle jej widać, jak oba razy tym decydującym czynnikiem, który przekształcił dramat ludowy na klasyczny, był wpływ wzorów wyższych pod

względem literackim. Różnica tylko w tym, że w Japonii był to wpływ teatru chińskiego, posiadającego literacki dialog dramatyczny, a importowanego świadomie przez ludzi, którzy kulturę brali z Chin, w Indiach zaś był to wpływ recytacji epickich. Wpływ chiński w Japonii nie ulega wątpliwości, bo się odbywał na szerokim podłożu (buddyzm!) i ma za sobą świadectwa historyczne; wpływ epopei w Indiach jest również niewątpliwy, bo świadczą za nim: tematy, język, »sposób epicki« (*bhārati vṛtti*), nazwa aktorów. Oba razy jest to wpływ gatunku literackiego, znajdującego się na wyższym poziomie artystycznym, niż misteria, mimus i w ogóle sztuka ludowa. Paralela japońska, właśnie przez to, że zasadniczo rozstrzygająca, choć w szczegółach nieco różna, jest najpiękniejszym, jakiego życzyć sobie można było, świadectwem postronnym, że główne rysy dramatu indyjskiego, są takie, jak je w pracy niniejszej opisałem.

Ale literatura japońska może nas jeszcze czegoś więcej nauczyć. Szukając miejsca na wpływ mimów w Indiach, przystał Reich z ochotą na to, że o wpływie klasycznej sztuki greckiej mowy tam być nie może. Pomagał nawet mimochodem zbijać argumenty Windischa, nie bacząc, że ta chwalebna bezstronność (nie stosowana zresztą do własnej teorii) traci trochę... niewdzięcznością względem człowieka, bez którego pracy własna hipoteza nigdy by mu zapewne na myśl nie przyszła. Ale miał rację. Na komedię nowoattyczną w Indiach nie ma miejsca. Nie ma go chyba także dla mimów greckich... w Japonii? Ale jeżeli nawet popuścimy lotu fantazji i stwierdzimy »bequeme Fahrgelegenheit« między Aleksandrią a Yokohamą, czy gdzie tam wówczas lądowano, to jakiz cios spotka w Japonii symplistyczną teorię tłumaczenia analogii wpływami! Oto dramat literacki japoński przypomina pod wielu względami — klasyczną tragedię grecką, czego o daleko bliższym Grecji dramacie indyjskim żadną miarą powiedzieć nie można. Posłuchajmy, co mówi uczony holenderski Visser, jeden z niewielu japonistów europejskich: »Groote overenkomst is op te merken met het Grieksche tooneel. Ook hier deelt het koor bepaald gebeurtenissen mee, of kondigt iemands komst aan; nu eens jammert of juicht het om wat er geleden of gedaan wordt, dan weer verdiept het zich in droeve beschouwingen over't ijdele des levens. Ook treedt het wel en gesprek met één der spelenden. Dit zijn steeds mannen, ook voor

de vrouweroollen, waarvoor zij vast getypeerde maskers dragen, evenals om oude mannen of andere personen, geesten en demonen voor te stellen. Evenals op het oud-Chineesche tooneel is er geen scherm en geen versiering. De stukken zijn kort en eindigen steeds met een dans. Zoo worden er verscheidene achter elkaar gegeven, en, evenals bij de Grieken, zorgen kleine komedieas of *kyōgen* voor afwisseling; hier treedt zelfs telkens tus-schen twee dramas één komedie. (M. W. de Visser, *De invloed van China en Indië op de Japansche taal en literatuur*, Leiden 1917, str 21). To są punkty 'styczne istotnie zadziwiające, a nie można w żaden sposób położyć ich na karb innej przyczyny, jak przypadkowo podobnego ułożenia się jednakich w części składników. Śmiesznym byłoby twierdzić, że klasyczni tragoidowie greccy dawali przedstawienia w Japonii za czasów.... wojen Bajazetowych na półwyspie bałkańskim; widzieliśmy zresztą, jak się dramat japoński rozwijał i kształtował. Ale tak samo przypadkowym jest podobieństwo dramatu indyjskiego z szekspirowskim, choćby kto nawet chciał podszyć mimami cały królewski płaszcz kultury zachodniej.

40. Po tych podróżach do Anglii i do Japonii wypada nam przenieść się jeszcze dalej, do Ameryki południowej. W ogrodzie bogatej niegdyś kultury peruwiańskiej, zrytym i spustoszoną przez najeźdźców hiszpańskich, ocalał wśród niewielu śladów dawnej chwały, samotny kwiat, dramat Ollanta, zerwany troskliwą ręką w XVI stuleciu i przechowany starannie w zielniku najrzadszych zabytków literackich. Jest ten dramat łatwo dostępny w wydaniach i przekładach<sup>1</sup>. Prawda, że nasuwa się wątpliwość: czy też przypadkiem nie mamy do czynienia z jakąś po prostu kopią wzorów hiszpańskich, a może nawet z mistyfikacją literacką? Mnie osobiście intryguje szczególnie ów ośmioletni wiersz romancowy, w którym wygłasza się stożunkowo długie przemowy, zupełnie jak w bohaterskiej komedii hiszpańskiej. Ale jeżeli dają wyraz tej wątpliwości, to tylko *par acquit de conscience*.

---

<sup>1</sup> W bibliotece pozostałej po prof. Gawrońskim znajduje się wydanie (z angielskim wstępem i przekładem) C. R. Markhama (1871), dalej tłumaczenie niemieckie G. Flammberga (1877; z krótką przedmową), wreszcie przekład niemiecki A. Wickenburga (Reclam; także z przedmową).



Samodzielnie sądzić nie mogą, a znawcy oświadczają się stanowczo za autentycznością<sup>1</sup>. Istotnie wydaje się rzeczą prawie nie do pomyślenia, ażeby Hiszpanie, którzy pod auspicjami świętej inkwizycji ogniem i mieczem tępilli w Ameryce kulturę rodzimą, chrzcząc tubylców wo krwi pierwszej nim ich ochrzcili z wody; wydaje się — powtarzam — rzeczą wręcz nieprawdopodobną, ażeby ci Hiszpanie mieli się zabawiać w tworzenie z niczego dramatów peruwiańskich, głoszących chwałę pogańskiego Słońca. Macpherson w orszaku Pizarra? Zdaniem znawców, Ollanta pochodzi z czasów przedhiszpańskich. Dramat, osnuty zresztą na zdarzeniu historycznym, robi wrażenie oryginalnej świeżości, bardzo swoiste i odmienne od tego, jakie daje lektura komedii hiszpańskich. Autor był poetą nieposledniej miary. Więc jeżeli i są tu punkty styczności z dramatem hiszpańskim, to trzeba je sobie wytłumaczyć w ten sam sposób, w jaki tłumaczyliśmy podobne zjawiska w poprzednich ustępach. Zwłaszcza, że można wskazać na rysy wcale charakterystyczne, przypominające pewne właściwości dramatu indyjskiego i greckiego. Tu już zaś o żadnym wpływie mowy być nie może. I tak: rysem indyjskim jest urozmaicenie dialogu dramatycznego śpiewem i tańcami, ale śpiew jest chóralny, więc inaczej, niż w Indiach, gdzie śpiewa jedna osoba i tylko wyjątkowo bywa ich dwie czy może więcej. Także sługa i towarzysz bohatera, Piki Chaki, przypomina poniekąd *vidūsakę* indyjskiego (raczej niż *blazna* europejskiego) przez to, że stale kręci się koło swego pana i służy niejako za pospolite tło, od którego tym silniej odcinają się niepospolite zalety protagonisty. Muszę jednak zauważyć, że komizm tej figury zaznaczony jest bardzo słabo i ażeby móc sądzić na pewne, wypadaloby znać więcej zabytków dramatycznych, niż ten jedyny dochowany. Tragedię grecką przypomina znowu rola chórow (chłopcy i dziewczęta) w akcie pierwszym, komentujących pod formą przejrzyściej aluzji losy bohaterów sztuki. Pewna różnica jest w tym, że chór tańczy i śpiewa, a także w tym, że to samo zadanie spełnia w akcie drugim śpiew solowy za sceną. Ale właśnie to poplątanie analogii i różnic jest przekonujące. W szczegóły

<sup>1</sup> Ob. np. s. 8—11 wstępu Markhama lub choćby str. 6 przedmowy Flammberga, powołującego się na poparte dowodami zdanie Tschudiego.

wdawać się nie mogą. Podkreślę tylko wrażenie ogólne: oto mamy tutaj to samo zjawisko, które zauważyliśmy już w Grecji, Indiach, Anglii i Japonii, a mianowicie odmienną całość przy pewnej liczbie rysów uderzająco podobnych a przynajmniej pokrewnych. Innymi słowy, rozwój sztuki dramatycznej musiał być wszędzie na ogół jednakowy, to znaczy, gdzie istniały te same początki (misteria i mimus), a ogólny poziom kulturalny wytworzył z czasem odpowiednie warunki, tam powstaje dramat, niezależnie lub zależnie od wpływów obcych, a więc w Japonii przy pomocy wzorów chińskich, ale w Grecji, w Indiach i w Peru bez wszelkiej pomocy cudzej. Tylko, czy można tam, u Indian południowo-amerykańskich, przypuścić istnienie jakichś pierwotnych misteriów, z których by się przy sprzyjających warunkach, mógł rozwinąć dramat literacki? W to chyba nikt wątpić nie będzie, kto zna obszerne i źródłowe prace etnologa niemieckiego, K. Th. Preussa, poświęcone misteriom amerykańskim. Wiadomo, że Preuss właśnie na tej podstawie doszedł do poglądów swoich na «demoniczny» początek dramatu w Grecji. Rozwodzić się nad tym nie ma potrzeby. Wystarczy wskazać na jego dzieła<sup>1</sup>. Zresztą, mamy wszelkie dane przypuszczać, że takie pierwotne misteria istniały i istnieją wszędzie u ludów tzw. dzikich, to jest pozostających na pewnym niskim stopniu kultury. Szczątki ich, coraz rzadsze i z dnia na dzień ginące, przechowały się jeszcze i u nas w Europie, nawet u narodów przodujących w pochodzie cywilizacyjnym. Znaczenia ich nie rozumieją już sami uczestnicy i wykonawcy, powtarzając coraz mniej wiernie i coraz bezmyślniej tradycyjne zwyczaje. Zamiast powoływać się na bogatą literaturę naukową, gdzie się o tych rzeczach rozprawia, wolę na zakończenie przytoczyć przykład najzupełniej bezstronny i zaobserwowany bez jakiegokolwiek zainteresowania fachowego, a świadczący jasno, że w takich pierwotnych misteriach spoczywa załazek przyszłego dramatu

41. Mam na myśli opis francuskiego wesela chłopskiego, podany przez George Sand w powieści *La mare au diable*. Oto najważniejsze ustępy: «Après le déjeuner du lendemain de nocés, commence cette bizarre représentation d'origine gauloise, mais qui, en passant par le christianisme primitif, est devenue pen

<sup>1</sup> Ob. wyżej uw. na str. 18 i 53.

à peu une sorte de mystère, ou de moralité bouffonne du moyen-âge. — Deux garçons (les plus enjonnés et les mieux disposés de la bande) disparaissent pendant le déjeuner, vont se costumer, et enfin reviennent escortés de la musique, des chiens, des enfants et des coups de pistolet. Ils représentent un couple de gueux, mari et femme, couverts des haillons les plus misérables. Le mari est le plus sale des deux: c'est le vice qui l'a ainsi dégradé; la femme n'est que malheureuse et avilie par les désordres de son époux. — Ils s'intitulent *le jardinier et la jardinière*, et se disent préposés à la garde et à la culture du chou sacré. Mais le mari porte diverses qualifications qui toutes ont un sens. On l'appelle indifféremment le *pailloux*, parce qu'il est coiffé d'une perruque de paille ou de chanvre, et que, pour cacher sa nudité mal garantie par ses guenilles, il se fait s'entourer les jambes et une partie du corps de paille. Il se fait aussi un gros ventre ou une bosse avec de la paille ou du foin cachés sous sa blouse. Le *peilloux*, parce qu'il est couvert de *peille* (de guenilles). Enfin, le *païen*, ce qui est plus significatif encore, parce qu'il est censé, par son cynisme et ses débauches, résumer en lui l'antipode de toutes les vertus chrétiennes... Tel est le rôle de la jardinière et ses lamentations continuelles durant toute la pièce. Car c'est une véritable comédie libre, improvisée, jouée en plein air, sur les chemins, à travers champs, alimentée par tous les accidents fortuits qui se présentent, et à laquelle tout le monde prend part, gens de la noce et du dehors, hôtes des maisons et passants des chemins pendant trois ou quatre heures de la journée, ainsi qu'on va le voir. Le thème est invariable, mais on brode à l'infini sur ce thème, et c'est là qu'il faut voir l'instinct mimique, l'abondance d'idées bouffonnes, la faconde, l'esprit de repartie, et même l'éloquence naturelle de nos paysans.... C'est la comédie de mœurs à l'état le plus élémentaire, mais aussi le plus frappant.... Sans doute il y a là un mystère antérieur au christianisme, et qui rappelle la fête des Saturnales, ou quelque bacchanale antique. Peut-être ce païen, qui est en même temps le jardinier par excellence, n'est-il rien de moins que Priape en personne, le dieu des jardins et de la débauche, divinité qui dut être pourtant chaste et sérieuse dans son origine, comme le mystère de la reproduction, mais que la licence des mœurs et l'égarement des idées ont dégradé insensiblement.

(Oeuvres de George Sand, Paris, Calmann-Lévy, La mare au diable, Appendice IV, Le chou, str. 192—198.)

Byłoby rzeczą łatwą, ale zbytęcną zaopatrzyć te proste uwagi w komentarz naukowy. Nabierają one szczególnej ceny w świetle ustalających się poglądów na rozwój dramatu w ogóle. Zapewne, idzie tu o objawy szczątkowe, o przeżytki, które od czasów George Sand może już do reszty zagięły. Ale co dzisiaj jest szczątkowym przeżytkiem, to niegdyś, przed tysiącami lat, wypełniało widnokrąg duchowy naszych przodków. Wystarczyło, żeby warunki ułożyły się pomyślnie, żeby się zjawiała ta lub owa podnieta, żeby się nasunęły nowe skojarzenia i świeże pomysły, żeby wśród uczestników i wykonawców trafili się ludzie, przerastający zdolnością twórczą ogół swej gromady, a pierwotne obrzędy przekształcały się stopniowo, aż z biegiem wieków i pokoleń osiągnęły wyzyny dramatu literackiego. Ogół prostaków trwał jednocześnie przy wzorach tradycyjnych, póki i one nie straciły powoli właściwego znaczenia i przeznaczenia. — nie zbladły — nie osunęły się na stopień przeżytków — nie znikły. George Sand zastała opisane przez siebie starożytne obrzędy na wsi francuskiej już w takim przedostatnim stadium szczątkowym, bliskim zaniku. Nie wiedziała, że nauka wykryje kiedyś związek między owymi obrzędami a dramatem literackim, ale odczuwała bystrym umysłem, że się z nich dramat łatwo mógł być narodzić. On się z nich rzeczywiście narodził. w Grecji, w Indiach, na dalekim Wschodzie, w Ameryce południowej. Początki były, mutatis mutandis, wszędzie jednakowe. W szczególności zaś teatr indyjski, we wszystkich swych różnorodnych postaciach, jest tworem rodzimym, który się rozwinął z nikłego nasienia w pyszny kwiat bez żadnych wpływów obcych. Świat jest o wiele, wiele bujniejszy, niż snić mogą ludzie zamknięci w ciasnym kole jednej kultury, nawet jeżeli nią jest kultura grecko-rzymska.

## Résumé et épilogue<sup>1</sup>

Le regretté prof. Andrzej Gawroński a laissé dans ses papiers posthumes un travail<sup>2</sup> où il visait à réfuter en détail l'hypothèse d'une influence grecque quelconque sur le théâtre indien. Il traite son sujet en deux parties: dans la première (*supra*, p. 4—53), il donne un aperçu de la genèse du drame sanscrit, constituant à son avis une introduction nécessaire à quiconque voudra approfondir le problème de l'influence grecque; dans la seconde (*supra*, p. 54—117), il discute consciencieusement et à grand renfort d'arguments et de cet esprit qu'on lui connaît, la question de savoir si le théâtre grec a vraiment influencé celui de l'Inde aryenne.

Le drame indien, d'après Gawroński, a une double origine: d'une part, dans le culte religieux, à savoir celui de Viṣṇu-Kṛṣṇa, accompagné de mystères, et celui de Śiva, d'autre part dans les récitations des bardes épiques<sup>3</sup>. Le Gitagōvinda, bien

---

<sup>1</sup> Rédigés par E. Słuszkiewicz (Lwów).

<sup>2</sup> Ce travail était, à peu de chose près, bon à tirer; il n'y manquait guère que les notes dont l'auteur avait l'intention de le pourvoir, ce que prouvent les traits obliques du manuscrit destinés à servir d'appui aux chiffres des renvois. Ne devinant pas toujours ce que l'auteur dirait dans la note, nous avons dû renoncer plus d'une fois à annoter le texte et nous résigner à n'ajouter guère que ce qui était de rigueur, en tant qu'indispensable pour un lecteur non professionnel de l'indianisme; les passages et les mots que l'auteur voulait annoter en outre, nous les avons énumérés dans notre Avant-propos polonais. Le prof. Gawroński a donné expressément à entendre qu'il avait en vue, comme lecteurs, des gens instruits (v. *supra*, p. 1—3).

<sup>3</sup> Il ne sera peut-être pas sans intérêt pour les lecteurs d'apprendre que l'ouvrage le plus récent sur le théâtre sanscrit, celui de M. A. B. Keith (1924), est d'accord avec cette opinion sur ce point cardinal. Voici ce que dit M. Keith: «On the contrary, there is every reason to believe that it was through

que postérieure de plusieurs siècles aux chefs-d'œuvre dramatiques de l'époque classique, et l'acte IV du *Vikramōrvaṣīya*, si ressemblant au *Gitaḡvinda*, le cycle de légendes *kṛṣṇaītes* dont témoigne *Patañjali*, puis le fait remarquable que les poètes sanscrits, pas du tout réalistes, emploient dans leurs drames des *prācrits*; en sus, l'existence des hymnes du *R̥gveda* nommés *saṃtūda*, dont plusieurs ne se laissent comprendre que comme drames primitifs, et de fréquentes mentions d'un art dramatique, quel qu'il ait été, dans les autres *Vēdas*, les épopées, la littérature bouddhique et les écrits des anciens grammairiens; enfin certains traits du théâtre classique même (la *nāṇḍī*, ne formant qu'un résidu du *pūrvaraṅga*, et le *bharatātūkya*; des traces évidentes d'un rapport des représentations théâtrales avec les fêtes du retour du printemps et de l'automne aussi bien que du soleil; le personnage du *vidūṣaka* en partie) — autant de preuves en faveur de relations qui ont dû exister entre le théâtre sanscrit et le culte religieux. Mais le drame formait aussi un passe-temps laïque. L'étymologie même des mots désignant le drame, l'art dramatique et les acteurs (*nāṭaka*, *nāṭya*, *naṭa*, de *nṛt* 'danser' *prācritisé*) vient à l'appui de la conclusion que la danse y était pour beaucoup lorsque le drame naissait, et démontre en même temps une forte influence d'éléments populaires; en outre, le personnage du *vidūṣaka* était un type de provenance populaire. Aux arguments qu'a avancés Hillebrandt pour prouver l'origine populaire du drame sanscrit (v. *Über die Anfänge des indischen Dramas*, SBayA 1914; petit résumé p. 28 du tirage à part) on peut en ajouter d'autres. Il faut souligner que l'existence de mimes indiens dans une haute antiquité, bien avant

---

the use of epic recitations that the latent possibilities of drama were evoked, and the literary form created.... Professor Oldenberg admits in fact the great importance of the epic on the development of drama, but it may be more accurate to say that without epic recitation there would and could have been no drama at all. Assuredly we have no clear proof of such a thing as drama existing until later than we have assurance of the recitation of epic passages... (p. 27). Et encore: 'The balance of probability, therefore, is that the Sanskrit drama... was evoked by the combination of epic recitations with the dramatic moment of the Kṛṣṇa legend...' (p. 45).

les premiers drames littéraires et avant l'époque d'Alexandre le Grand, est hors de doute; le monologue dit *bhāṇa*, extrêmement en vogue à l'époque classique, ne constitue qu'une continuation de monologues védiques, mimes retouchés. A en croire surtout l'étymologie tout évidente des termes *sutradhāra* et *sthūpaka*, la technique de l'art dramatique a été influencée par le théâtre de marionnettes. Mais la naissance du drame sanscrit s'est opérée sans doute grâce à une fusion des récitations épiques avec la musique, le chant et la danse, fusion exécutée (peut-être avant le temps de Pāṇini, lequel connaît déjà deux écoles de théoriciens du drame) par des rhapsodes tâchant de se conformer au goût de leur auditoire; c'est ce qui expliquerait l'existence, dans le drame classique, de strophes sanscrites, déclamées, à côté de strophes prācrites, *gāthā*, chantées, et l'union de la récitation avec la musique et le chant. Le témoignage de la signification et de l'étymologie du terme *bhārati* (*ṛpti*) est on ne peut plus éloquent; de plus, le terme *kuṣīlava*, quelle qu'en soit l'étymologie, atteste des rapports étroits entre les rhapsodes et les acteurs. En somme, le drame classique de l'Inde aryenne provient de deux sources: l'art primitif des mimes et les récitations des rhapsodes. La facture des fables sanscrites, où prédomine le discours direct pour toutes les trois personnes grammaticales, et celle de la grande épopée dite populaire, dialoguée presque en entier, accuse une prédilection prononcée pour la forme dramatique dans deux genres littéraires très rapprochés du peuple, prédilection toute faite pour faciliter et hâter le développement du drame.

Les plus anciens drames sanscrits qui se sont conservés, ceux d'Āśvaghōṣa (première partie du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) ne diffèrent guère, en ce qui concerne la technique du théâtre, de l'époque de l'apogée. Viennent ensuite: Bhāsa, dont la date ne se laisse pas encore établir exactement (fin du II<sup>e</sup> ou III<sup>e</sup> siècle?), mais qui fut en tout cas bien antérieur à Kālidāsa; Śūdraka, dont le rapport chronologique avec Kālidāsa est assez contesté, mais dont l'antériorité à Kālidāsa est démontrée par des considérations linguistiques et d'autres encore<sup>1</sup>: enfin Kālidāsa, qui

<sup>1</sup> V. l'article de Gawroński dans KZ XLIV, 1911, notamment 241—247. — Les abréviations que nous employons ici sont expliquées plus haut à la fin de notre Avant-propos.

vivait le plus probablement au V<sup>e</sup> siècle, et plus précisément sans doute au troisième quart de ce siècle<sup>1</sup>.

En concluant la première partie de son travail, l'auteur dit: Cet aperçu des origines du drame sanscrit, dont la légende indigène le considérant comme une création de Bharata confirme presque tous les détails essentiels (le rôle de la danse, du culte, des récitations épiques) et à l'appui duquel viennent en outre la technique et la terminologie du théâtre sanscrit, se passe en général d'hypothèses proprement dites, à l'opposé de la théorie de l'influence grecque, et ne contient guère que des conclusions tirées de faits; nul doute que des faits nouveaux que l'avenir apportera ne changent cet aperçu pour des détails, mais il est peu probable qu'ils puissent l'ébranler tout entier.

Dans la seconde partie de son travail, l'auteur traite séparément l'hypothèse de Windisch<sup>2</sup> (*supra*, p. 61—91) et celle de Reich (*supra*, p. 92—117). Une introduction renseigne le lecteur sur les relations politiques et commerciales des Grecs avec l'Inde, surtout aux confins du nord-ouest, et sur l'acception du mot Yavana. Il faut nous rendre compte de ce que l'influence grecque n'était possible qu'aux trois derniers siècles avant J.-C., puisque la pratique du théâtre de Bhāsa est déjà traditionnelle et que cette influence-là n'aurait dû et pu s'exercer que précisément aux confins du Nord-Ouest, où se trouvaient les centres de la culture intellectuelle hellénistique. Or, les éléments religieux du drame convergent autour de Mathurā, siège du culte de Kṛṣṇa, les éléments épiques appartiennent à l'Est de l'Inde, les dialectes (la Śaurasēnī, la Māgadhi et en partie le sanscrit même), à l'Inde centrale ou à celle de l'Est; puis, la propagande bouddhique, à cette époque-là, parmi les Grecs d'Asie est une chose acquise, tandis qu'on ne sait rien du tout d'une propagande hellénistique

<sup>1</sup> V. l'article de Gawronski dans RO I, 1 (1914—15), 43—82, notamment 75—77.

<sup>2</sup> La traduction du *Mṛcchakaṭika* faite par Brandes et pourvue d'une introduction où le traducteur avait émis la même hypothèse dès 1870, était inaccessible à Gawronski. — L'hypothèse de Windisch a été réfutée en détail par S Lévi dans *Le Théâtre indien* (1890; p. 344—366). Gawronski avertit (*supra*, p. 61) qu'il n'a pas l'intention de répéter les arguments de Lévi.



dans l'Inde d'alors, l'influence grecque sur l'art et l'astronomie indiens étant postérieure; enfin, nous venons de voir qu'il n'y a rien dans le drame sanscrit qui ne soit indigène. Le théâtre sanscrit offre une construction si homogène et si solide qu'il convient plutôt de nous demander comment l'hypothèse d'une influence grecque a-t-elle pu se présenter.

C'est que dans la seconde moitié du dernier siècle, où l'on a avancé et développé cette hypothèse (Weber en 1851 et 1856, Windisch en 1882), on ne connaissait que l'apogée du théâtre sanscrit, ne sachant rien de son évolution et ne faisant que se douter de ses origines. L'hypothèse d'une influence grecque s'imposait presque, d'autant que l'histoire de l'astronomie et, en partie, celle de l'art indiens fournissait des parallèles et que l'on en était précisément à revenir d'idées préconçues qu'on s'était faites sur l'antiquité de la civilisation et de la langue indiennes. Faut-il s'étonner que Weber ait suggéré et que Windisch ait cherché à démontrer l'influence grecque sur le théâtre sanscrit?

L'introduction de l'article de Windisch (*Der griechische Einfluß im indischen Drama*, 1882), destinée à (prouver que le drame sanscrit provient de l'épopée et à) démontrer la possibilité d'une influence grecque, ne prouve rien, à vrai dire, pour des raisons qu'on vient en grande partie d'exposer. Mais mettons que l'influence grecque ait pu s'exercer dans des conditions qui nous restent inconnues après tant de siècles et jugeons-en sur le drame lui-même, comme l'a fait Windisch, en le comparant avec la nouvelle comédie attique. — 1° et 2° La division en actes et en scènes ne prouve rien, tant s'en faut, puisqu'elle est toute naturelle, la fin d'un acte coïncidant avec le moment de la sortie de tous les personnages (le plus souvent à cause d'un changement de lieu ou de temps) et étant même indiquée par une sorte de changement de décorations, ce que l'on voit en comparant p. ex. le *Gitagōvinda* avec les monologues dits *bhāṇa*; en outre, le nombre des actes du drame sanscrit est tout à fait facultatif, pouvant monter à quatorze, mais aussi ne pas dépasser deux ou même un seul, comme chez Bhāsa, le plus ancien dramaturge sanscrit connu. Cette variété même du nombre des actes prouve qu'à l'origine, on avait affaire ici à des spectacles où l'on dansait ou à des représentations épiques. De même les conventions scéniques, telles que le parler à haute voix, à voix basse, à la can-

tonade, à part soi, sont tout à fait naturelles. — Beaucoup plus important semblait 3<sup>e</sup> le mot *yavanikā* 'rideau', signifiant, selon W., à l'origine, 'la grecque'. Même en rejetant l'avis de Pischel (GGA, 1891, 354), suivant lequel *javanikā* ne serait pas une sanscritisation de *yavanikā*, mais précisément sa forme correcte et originaire, on n'est pas du tout obligé de se ranger à celui de W., puisque *yavanikā* peut fort bien signifier 'la persane' (cf. d'une part fr. 'persienne' et d'une autre sanscrit *yavanadēśaja* 'styrax (d'Arabie et d'Éthiopie)'). — 4<sup>e</sup> La fable du drame *Mṛcchakaṭika* est, d'après W., la même que celle de la comédie gréco-romaine, à savoir l'amour d'une hétaïre et d'un jeune marchand. Mais contrairement à l'attente de W., Bhāsa ne traite que des sujets foncièrement indiens, épiques et légendaires. Du reste, l'intrigue de harem, sujet des plus en vogue, est si essentiellement indienne que W. lui-même préfère traiter au long un autre point de la fable dramatique, l'*abhiñāna* (signe de reconnaissance), qu'il compare au *gudrismo* grec. Cependant il oublie que dans le drame sanscrit l'*abhiñāna* peut consister en un objet quelconque (portrait, anneau, lettre, flèche marquée au nom, etc.), qu'on l'emploie en des circonstances fort variées et pour différentes personnes; en sus, il exagère bien à tort l'importance de l'*abhiñāna* comme moyen dramatique, ce qui a été déjà relevé par S. Lévi (Le Théâtre indien, 354), et ce qui ressort le plus nettement du monde du fait que les théoriciens indigènes du théâtre, si impitoyablement méticuleux, s'obstinent dans un silence parfait sur l'*abhiñāna*; enfin, il faut faire remarquer que tous ces moyens d'animer l'action sont tout aussi communs dans le drame que dans les fables et les épopées, genres de beaucoup plus anciens que le drame littéraire. Quant au temps délimitant la durée du drame, W., tout en convenant que l'action du drame sanscrit ne tient pas dans le cadre d'une journée, maintient que la durée de l'action se laisse mettre d'accord avec la journée en tant que mesure du temps; et comme les théoriciens, en vrais théoriciens indiens, exigent p. ex. qu'un acte ne dépasse pas un jour, W. conclut que les Hindous ont eu connaissance de l'unité de temps grecque, mais qu'ils en ont adouci la rigueur. Il suffit d'observer la pratique du théâtre sanscrit pour s'apercevoir combien cette conclusion est arbitraire. Un acte dure tant que les personnages sont présents, donc pour la plupart pas au delà d'une journée,

mais souvent une partie de la journée (ou de la nuit) ou même pas plus de quelques minutes. A moins de vouloir à tout prix soupçonner les poètes indiens d'avoir déguisé fort soigneusement leur déférence pour les canons grecs, le lecteur du théâtre sanscrit constate une liberté absolue en ce qui concerne le temps de l'action: elle peut durer plusieurs journées, même plus de dix, voire des mois et des années entières. Et, qui plus est, il ne faut pas oublier que dans le théâtre grec le temps ne fait qu'un avec le lien de l'action, lequel, dans le théâtre indien, change tout autant à volonté. Les poètes sanscrits ne tiennent simplement aucun compte de ces deux facteurs<sup>1</sup>, ce qu'on apprend, à condition de lire entre les lignes, de deux articles de Jackson (JAOS XX, 1899, p. 341—359; XXI, 1900, p. 88—108) et ce qui s'explique par le but principal de la poésie indienne tout entière (y compris l'épopée et le théâtre), celui d'éveiller le sentiment, *rasa*, ou de susciter un état d'âme. — 5° Parmi les personnages du théâtre indien il y en a cinq qui, à en croire W., ont subi l'influence grecque. Le *senex* se serait métamorphosé en femme, son rôle étant devenu celui de la première épouse du roi. Il suffit de constater qu'une simple analogie ne prouve rien, d'autant que dans une intrigue de harem, tout autant en vogue chez les écrivains sanscrits que l'est chez les nôtres le ménage à trois, une épouse jalouse, enviant ses cadettes, n'a rien que de naturel. L'entremetteuse du *Mṛcchakatika* correspondrait, d'après W., à la *lena*. Cependant nous savons aujourd'hui que l'entremetteuse (*kuffanī, dūtī*), dont le type est assez varié, fait figure populaire dans une grande partie de la littérature sanscrite, mais que dans le théâtre (à part la farce, sortie du peuple), elle n'apparaît que rarement, et encore sous forme retouchée, ce qui s'explique évidemment par le fait que ni les spectacles religieux ni les légendes épiques ne la connaissaient; en outre, la mère de Vasantasēnā, se tenant tout à fait à l'écart et restant inactive, ne ressemble nullement à la *lena*. Le *riṣa*, le *śākāra* et le *vidūṣaka*, lesquels W. fait descendre du *parasitus edax*, du *miles gloriosus* et du *W. servus currens*, n'apparaissent guère ensemble que dans le *Mṛcchakatika*; après, le *śākāra* disparaît (presque) totalement, le *riṣa* ne

<sup>1</sup> Pour plus de détails, v. l'article de Gawronski cité *supra* p. 74 n. 1.

réparaît qu'une fois, il n'y a que le *vidūṣaka* qui reste (excepté chez Bhavabhūti): voilà qui indiquerait un affaiblissement graduel de l'influence grecque. Cependant Bhāsa ne connaît ni le śākāra ni le viṭa, tandis que le vidūṣaka apparaît non seulement chez lui, mais aussi dans le théâtre postérieur à Bhavabhūti. En outre, le viṭa et le vidūṣaka ne sont pas connus que dans le théâtre; à l'égal de l'entremetteuse, ils se retrouvent dans la littérature érotique spéciale et le fait que la description qu'elle en donne diffère, surtout pour le vidūṣaka, de la pratique du théâtre démontre que dans le théâtre, ils ont été retouchés. Le viṭa et le parasitus edax sont tout au plus des types analogues (cf. Lévi *op. c.* 360); le vidūṣaka, type d'origine populaire (en tant que brahmane, gourmand, batailleur, difforme) doublé d'un demi-mondain (parasite défrayant la compagnie), n'a point de correspondant exact gréco-romain, parce que le servus currens de Térence, qui lui ressemble par quelques points, n'est pas un personnage de répertoire (v. déjà Speijer chez Huizinga, De vidūṣaka in het indisch tooneel, p. 40, n. 5). Il convient aussi de souligner que le théâtre sanscrit n'était point du tout réduit à s'inspirer de modèles grecs pour des sujets érotiques, pouvant en trouver à foison dans les sources populaires et même littéraires. Enfin, le śākāra ne ressemble qu'assez peu au miles gloriosus; le personnage qu'il rappelle beaucoup plus, c'est... le Néron de Sienkiewicz. Or, Śūdraka en savait de Néron tout autant que de la comédie gréco-romaine. De plus, le śākāra n'est pas non plus un type de répertoire; absolument ignoré du Kāmaśāstra, il constitue le personnage le plus individuellement conçu de tous et n'a été créé qu'une fois (la langue qu'il parle, soit dit en passant, n'est pas la langue des Çakas, comme le croit Lévi; c'est tout au plus un idiome de l'Inde de l'Est). — 6° Le prologue du drame sanscrit, d'après W. d'origine grecque aussi, s'explique tout naturellement sur le terrain indigène. Le *pūrtaraṅga*, cérémonie religieuse ouvrant le spectacle à l'origine, était suivi d'une conversation improvisée entre les acteurs aboutissant à renseigner les spectateurs sur le sujet du spectacle; le but en était de faciliter la sortie aux acteurs qui venaient d'exécuter la cérémonie et d'annoncer au public le personnage qui allait entrer en scène. Avec le temps, le *pūrtaraṅga* a été réduit à la *nāṇḍī* (bénédiction, prière d'inauguration), récitée chez Bhāsa encore par les acteurs,

mais la conversation des acteurs allait s'étendant et se polissant. — 7° Le *sūtradhāra*, directeur de la troupe, fournit matière à des conjectures absolument gratuites sur le nombre des acteurs, la distribution des rôles, etc. L'explication la plus simple, et en même temps la meilleure, de ce terme, est sans contredit celle qu'ont donnée Pischel et Shankar Pandit, à savoir que c'était à l'origine le nom d'un joueur de marionnettes. On ne peut s'empêcher de faire remarquer qu'en épiant les analogies W. va toujours s'éloignant de cette source de l'influence grecque qu'il devaient constituer, d'après Weber et lui-même, les représentations théâtrales: on finit même par apprendre que les acteurs indiens vivaient dans l'intimité des acteurs grecs, au point de connaître jusqu'aux coulisses de leur théâtre, jusqu'aux détails de leur organisation; en plus, que les poètes indiens étaient au courant de la littérature grecque, la connaissant sans doute en original, puisqu'il n'y avait point de traductions, voire même qu'ils se creusaient le cerveau en méditant la théorie du théâtre grec et réussissaient à saisir sur le champ le sens et la portée des plus menus détails techniques. Et, nota bene, ils ont supérieurement su effacer les traces de ces études classiques, de sorte qu'il n'y paraît plus. — 8° Le témoignage de Patañjali, grammairien du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., met les représentations théâtrales en relation avec le culte de Viṣṇu, mais le patron du drame littéraire est, la plupart du temps, Śiva; les spectacles ont lieu souvent au printemps. C'est ce qui porte W. à croire que les Hindous se sont laissé influencer par les Grecs au point de placer leur drame sous la protection du dieu qui ressemblait le plus à Dionysos et de le mettre en relation avec la fête du retour du printemps, laquelle correspondait le plus aux dionysiaques; ce qui confirmerait cette hypothèse, c'est que, d'après W., les spectacles avaient lieu à Ujjayini, ville exposée à l'influence grecque (le nom en est connu à Ptolémée!). W. n'essayant pas seulement, ici non plus, de trouver une explication de l'élément religieux sur le terrain indigène, il est inutile, à vrai dire, de réfuter cette hypothèse. Toutefois faisons remarquer que ni *Aśvaghōṣa* ni *Bhāsa* ni *Harṣa* ne placent l'action de leurs drames à Ujjayini et, d'autre part, que le théâtre d'*Aśvaghōṣa* est bouddhique, celui de *Bhāsa*, *kṛṣṇaite*. — En résumant, on peut constater que les arguments de W. souffrent de deux erreurs fondamentales: 1° La base

chronologique en est fausse. La date du *Mṛcchakaṭika* et des drames de Kālidāsa, où W. puisait la plupart de ses arguments, est tout autre qu'il ne croyait: Kālidāsa ne vécut pas au plus tard au III<sup>e</sup> siècle, mais au V<sup>e</sup>, et Śūdraka non pas bien avant le III<sup>e</sup> siècle, mais tout au plus quelque deux cents ans avant Kālidāsa, c'est-à-dire à une époque où les nomades de l'Asie centrale avaient déjà effacé les derniers vestiges de la domination grecque au Nord-Ouest de l'Inde. En outre, Bhāsa, dont le théâtre a été mis au jour depuis, est foncièrement indien et contredit sur beaucoup de points l'hypothèse de W. Ajoutez qu'Āśvaghōṣa, antipode de Bhāsa, est tout aussi essentiellement indien. — 2<sup>e</sup> C'est déjà Lévi qui a reproché à W. de tirer arguments de détails épars, indépendants les uns des autres (v. *op. c.* 355); il ne faut pas les détacher de l'ensemble dont ils font partie. Il est de toute évidence que les civilisations grecque et indienne ont bon nombre de traits communs. Des influences étrangères sont possibles, mais tant qu'un élément se laisse expliquer logiquement et sans difficulté, ou avec moins de difficulté, sur le terrain indigène, il n'y a pas de bonne raison de le détacher de l'ensemble pour s'efforcer à l'expliquer par une influence étrangère. Et c'était précisément ce à quoi s'obstinait W.; d'un bout à l'autre de son étude il ne fait que se servir d'analogies bien des fois tirées par les cheveux, qu'émettre des suppositions fort gratuites, que donner du relief à des détails sans importance, en passant sous silence d'autres beaucoup plus importants.

L'hypothèse de W. n'a pas convaincu les indianistes. Mais les philologues classiques, incapables d'évaluer le poids de ces arguments, ne demandaient pas mieux que de démontrer l'influence grecque de manière ou d'autre. Voilà sans doute pourquoi Reich (*Der Mimus*, 1903) a entrepris de marcher sur les traces de Weber et de W. Toutefois il a rejeté tous les arguments d'indianiste pour ne retenir que le mot d'ordre «influence grecque», comme quelque chose qui ne souffre aucun doute; seulement, il a transplanté le problème sur un autre terrain.

1<sup>o</sup> R. fait croire à ses lecteurs qu'avant le *Mṛcchakaṭika* et le théâtre de Kālidāsa, il n'y avait que des devanciers inconnus «assez immédiats» et qui sortaient d'un «néant obscur». C'est ce qu'il lui faut pour aller prouver, non pas que le théâtre indien a subi une influence grecque, mais qu'il doit sa naissance même

à une impulsion venue des acteurs grecs. Il ne prend pas connaissance de ce qu'a dit W. lui-même sur l'originalité des représentations théâtrales indiennes. Il constate tout court que les mimes grecs pouvaient s'embarquer pour l'Inde à Alexandrie du temps de Kālidāsa encore et que ce peu d'attirail et de costumes dont ils avaient besoin tenait sans peine dans un seul sac. » Donc, nous pouvons dire que, de 300 av. J.-C. à 600 ap. J.-C. environ, la connaissance du théâtre grec, et cela sous forme de mime, a pu être communiquée aux Hindous par les mimes. Tels arguments, telle conclusion. Des suppositions sans fondement aucun, avancées avec un aplomb digne d'envie, tiennent place de faits historiques. — 2° La ressemblance de l'organisation des mimes en Grèce et dans l'Inde, celle de leurs tournées et de leurs mœurs dissolues, pourrait à la rigueur servir de preuve, faute de meilleure, en faveur de l'hypothèse de R. Mais théoriquement, on a le droit d'en conclure avec autant de raison que les mimes grecs et les indiens ont une pareille (ou une même) origine. Dans le fait, l'hypothèse de R. est réfutée par ce que nous savons des mimes indiens: L'Inde en avait bien avant Alexandre le Grand, car quelle que puisse être la vraie date de la dernière rédaction des Jātaka et de la grande épopée sanscrite, il est hors de doute que ces sources décrivent une société beaucoup plus ancienne que l'invasion macédonienne, et les mimes indiens, dont le caractère général et les mœurs ne différaient pas en tout cas de ceux des mimes gréco-romains, faisaient partie de cette société. — 3° Les remarques sur les masques, le maquillage et la mimique sont sans importance aucune. En supposant que ce soit des Grecs que les Hindous aient appris à mettre du fard, R. ne fait que prouver une fois de plus qu'il ne connaît point du tout la littérature indienne. — 4° Ce que R. dit de la *yavanikā* pour en démontrer l'identité avec le *siparium* est à corriger: nous ne savons rien d'un trou dans le rideau par lequel les acteurs seraient sortis en scène. R. aurait pu et dû l'apprendre de Lévi, dont il connaît fort bien l'ouvrage (il cite ici même précisément l'alinéa de ce livre où se trouve l'information en question); mais c'est son idée fixe qui lui a brouillé la vue, ici et partout ailleurs dans son ouvrage. Le rideau indien séparant la scène de la loge des acteurs, il n'était que naturel d'entrer en scène en le repoussant. — 5° Pour W., le petit nombre de personnages s'expliquait par

l'influence gréco-romaine; pour R., c'est le grand nombre de personnages que l'Inde doit à la Grèce. De fait, les poètes traitant des sujets épiques, légendaires etc., le nombre de personnages dépendait du sujet. Il en est de même du temps et du lieu. D'après W., le théâtre indien avait des restrictions à cet égard, d'après R., il n'en avait point; mais l'un et l'autre y voient l'effet d'une influence grecque. Qui plus est, les témoignages indiens sont on ne peut plus clairs et évidents, tandis que «l'hypothèse mimique» n'est guère plus qu'une... hypothèse. Or, expliquer ce qui est clair par ce qui ne l'est pas va contre toute méthode. Le mélange de la prose et des vers, très commun dans la littérature indienne en général, est encore plus naturel dans le drame, étant donné son origine. Ce que W. ne supposait qu'avec infiniment de réserve, R. le maintient avec autant d'aplomb: les *cantica* de Plaute sont, bien entendu, des mimodies, et les strophes du drame indien, si différentes de caractère, le sont aussi. L'emploi du sanscrit à côté des prâcrits, lequel s'explique tout naturellement sur le terrain indigène, serait dû de même à l'influence grecque; c'est que les mimes auraient su nuancer très finement leur langage et imiter à merveille les nombreux parlars (c'est-à-dire idiomes!) étrangers. R. ne s'inquiète pas le moins du monde de la question de savoir si les Hindous pouvaient distinguer le parler des Gétules d'avec celui des Gaulois, etc., ni si les Grecs dans l'Inde parlaient dans leurs représentations théâtrales tous les idiomes indiens, le sanscrit, lettres closes pour les «barbares», aussi bien que les dialectes les plus rudes de l'Inde de l'Est; et pourtant on aimerait avoir ne fût-ce que l'ombre d'une preuve à cet égard. Enfin, les rôles d'enfant ne constituent point un indice de plus de l'influence des mimes grecs, mais sont dus aux sujets des légendes. Il convient de souligner que si le mime grec ne se conforme pas aux restrictions de la théorie d'Aristote et, grâce à cela, s'approche de la vie, le théâtre indien ressemble au mime grec précisément parce qu'il ne sait rien de rien de ces restrictions-là. — 6° Cherchant à mettre en parallèle le théâtre indien et le mime grec, R. choisit le *Mṛcchakatika* parmi les drames indiens. Or, il faut avertir le lecteur qu'il n'y a que le *Mṛcch.* qui se prête à telle fin. C'est que, ouvrage d'un poète de génie, il est par exception réaliste d'un bout à l'autre et qu'en sus, il traite un sujet populaire, voilà pourquoi il n'est



pas malaisé de lui trouver des parallèles occidentaux. Pour les détails, remarquez bien que la conduite de Vasantasenā ne ressemble aucunement à celle d'une entremetteuse de Lucien; que le *śakāra* n'est pas un type de répertoire (v. *supra*); que la scène du tribunal est éminemment indienne, ce dont témoignent p. ex. les scènes toutes pareilles (le travestissement de farce à part) du Dhūrtasamāgama et du Hāsyārṇava; que la scène du cambriolage a un parallèle tout proche dans l'Avimāraka de Bhāsa, pour ne pas parler de l'existence, dans l'Inde, de manuels du métier de voleur; que dans le Mṛcch. il n'y a pas trace de politique proprement dite; que les poètes indiens n'avaient pour sûr pas besoin de se laisser influencer par les mimes grecs pour ce qui est du rôle de la Fortune, puisque la littérature indienne, on ne l'ignore pas, est toute remplie de méditations là-dessus. — 7° Le *śakāra* serait, à en croire R., un *stupidus* de la plus belle eau. Mais dans le fait, il n'est qu'un ignorant illettré doublé d'un sujet amoral, un endiable doué d'une rare présence d'esprit; et une création géniale et des plus individuelles, répétons-le, d'un grand poète. Quant au *vidūṣaka*, R. ne se doute pas seulement qu'il puisse être non pas un fils, mais un frère jumeau du *sannio*. Le *vidūṣaka* est foncièrement indien (v. *supra*) et son prototype se retrouve dans l'époque védique. Soulignons en l'occasion que les détails et les traits que R. s'efforce à expliquer sont moins importants que ceux qu'il n'explique pas, à savoir d'où vient que le *vidūṣaka* se retrouve dans le Kāmasāstra, et notamment qu'il y est tout autre; puis comment il se fait que le *vidūṣaka* est un brahmane, et un brahmane qui ne se prête point du tout au parallèle occidental de R., lequel méconnaît totalement le caractère du *vidūṣaka*. Toutefois, il est hors de doute que le *vidūṣaka* ne fasse pas que différer du *sannio*; il lui ressemble aussi par maints points, ce qui pourtant ne peut s'expliquer d'une manière aussi simpliste que le fait R. (il devrait p. ex. ne pas ignorer que les Hindous se plaisaient fort à composer et à citer des apophthegmes). — 8° En conclusion R., tout en laissant aux indianistes le soin de fonder sa discussion dans tous les détails et d'en appliquer les résultats à la littérature indienne, ne se prive pas du plaisir de s'y essayer aussi. Il le fait cependant avec autant d'ignorance pour ce qui est des premiers éléments même de la littérature et de la civilisation indiennes que l'on pourrait tout

bonnement se passer de lui répondre. Il suffira de noter que Bhāsa lui a joué un mauvais tour, à lui aussi, en trompant ses espérances, et que les quatre étymologies qu'il donne pour en finir sont des plus pitoyables. Laissant de côté le mot *ṡaranikā*, déjà traité plus haut, on fera remarquer que le terme *vidūṡaka* ne peut nullement se réduire à une traduction littérale de *derisor*, puisque, outre que l'on ne sait pas au juste la signification de *vidūṡaka*, ce mot n'est pas originaiement un terme de théâtre et que l'on ne sait rien de rien de la connaissance du latin et, encore moins d'une traduction de mots latins dans l'Inde (remarquez bien qu'on empruntait des termes astronomiques tels quels: le grec *kéntron* a abouti à *kēndra*, etc.); les deux étymologies qui restent contiennent deux fautes grossières, R. ignorant le fait élémentaire que le *ku-* de *kuṡilava* est en tout cas péjoratif (si l'on veut faire descendre ce mot, avec Weber, de *śila*) et passant sous silence l'âge du mot *naṡa*, pourtant indiqué par Lévi (*op. c.* 313 suiv.).

W est allé trop loin dans ses recherches, mais il connaissait bien le théâtre indien: R. s'est laissé entraîner par le sujet qui l'obséda dès qu'il se fut mis sur les bancs et qui lui ôta la vue du monde entier. R. connaissait à la perfection le mime gréco-romain, tandis que le théâtre indien ne lui était guère connu que par la dissertation de W., l'ouvrage de Lévi et un petit nombre de traductions; il n'était pas à même de distinguer les traits importants de ceux qui l'étaient moins et n'en épiait du reste que ceux qui lui venaient à propos. Ce qu'il dit ressemble en tout point à un plaidoyer: on écarte tout ce qui contredit et l'on donne infiniment de relief à tout ce qui parle en faveur de la cause plaidée (pour en avoir une idée il suffit de comparer p. ex. pp. 169—170 et 208—209 de son livre avec ce qu'il dit de ces mêmes mimes grecs, dès qu'il prend à tâche de leur comparer les acteurs indiens). En agissant de cette manière, qui aboutit non pas à démontrer un fait, mais à imposer au lecteur ce que l'auteur croit lui-même, on réussira, sans doute, à abasourdir maint lecteur, mais non à avoir gain de cause. Une discussion détaillée, comme celle qui précède (*supra*, p. 92—114) sera certainement utile, surtout aux philologues classiques, parce que les indianistes se sont, que nous le sachions, contentés de mentionner

l'hypothèse de R. en deux mots ou même de la passer sous silence<sup>1</sup>.

Pour pouvoir démontrer que le théâtre indien a subi l'influence grecque il faudrait deux choses 1° trouver des témoignages historiques qui établiraient que les Grecs donnaient des représentations théâtrales dans l'Inde et que les Hindous y assistaient, comprenant ce qui se passait sur la scène, et qu'ils imitaient ce modèle, consciemment ou inconsciemment, 2° démontrer que c'est à la suite d'une telle imitation que le théâtre indien a pris naissance ou, pour le moins, change de forme, ce qui, bien entendu, doit ressortir de tels et tels détails. Or, W a fait remarquer qu'il pouvait y avoir des spectacles aux cours grecques ou plutôt hellénistiques qui se trouvaient aux confins de l'Inde, mais il n'a pas réussi à trouver ne fut-ce qu'une seule mention historique que les Hindous y assistaient, qu'ils les comprenaient à peu près et qu'ils les imitaient, R n'a pas seulement songé à prouver tout ceci, se contentant à l'étourdie de communiquer qu'on pouvait s'embarquer sans accroc pour l'Inde. Ce n'est qu'à la seconde exigence que non seulement W, mais aussi R a cherché à satisfaire de son mieux, au point de ne pas épargner au lecteur la plus futile analogie que l'on puisse constater entre le théâtre indien et le grec. Ces rapprochements sont à l'ordinaire inexacts, plus d'une fois tirés par les cheveux et presque toujours partiels. De plus, à l'heure qu'il est on sait sur les origines du théâtre indien beaucoup plus que du temps de W ou même de R et l'on n'a que faire de parallèles et d'analogies, si exacts qu'ils soient. Bien loin qu'on puisse attribuer la naissance du théâtre indien à une impulsion grecque, il ne peut être question d'aucune influence grecque même sur les grandes lignes de l'évolution du théâtre indien. L'auteur est ou ne peut plus fermement convaincu que le drame indien a pris naissance et a évolué indépendamment de toute influence étrangère. Pourtant, afin de ne pas manquer aux principes du calcul des probabilités, qui tiennent compte d'une chance sur mille et mille, il avoue qu'il ne serait pas étonné si quelqu'un venait à réussir dans le dessein de démontrer l'influence grecque mais il est hors de doute qu'en ce cas là, il ne s'agirait que d'une influence accessoire et individuelle,

<sup>1</sup> V *supra*, p 117 n 1

bonnement se passer de lui répondre. Il suffira de noter que Bhāsa lui a joué un mauvais tour, à lui aussi, en trompant ses espérances, et que les quatre étymologies qu'il donne pour en finir sont des plus pitoyables. Laissant de côté le mot *yavanikā*, déjà traité plus haut, on fera remarquer que le terme *vidūṣaka* ne peut nullement se réduire à une traduction littérale de *derisor*, puisque, outre que l'on ne sait pas au juste la signification de *vidūṣaka*, ce mot n'est pas originairement un terme de théâtre et que l'on ne sait rien de rien de la connaissance du latin et encore moins d'une traduction de mots latins dans l'Inde (remarquez bien qu'on empruntait des termes astronomiques tels que: le grec *kéntron* a abouti à *kēndra*, etc.); les deux étymologies qui restent contiennent deux fautes grossières, R. ignorant le fait élémentaire que le *ku-* de *kuśilava* est en tout cas péjoratif (si l'on veut faire descendre ce mot, avec Weber, de *śila*) et passant sous silence l'âge du mot *naṭa*, pourtant indiqué par Lévi (*op. c.* 313 suiv.).

W. est allé trop loin dans ses recherches, mais il connaissait bien le théâtre indien. R. s'est laissé entraîner par le sujet qui l'obséda dès qu'il se fut mis sur les bancs et qui lui ôta la vue du monde entier. R. connaissait à la perfection le mime gréco-romain, tandis que le théâtre indien ne lui était guère connu que par la dissertation de W., l'ouvrage de Lévi et un petit nombre de traductions; il n'était pas à même de distinguer les traits importants de ceux qui l'étaient moins et n'en épiait du reste que ceux qui lui venaient à propos. Ce qu'il dit ressemble en tout point à un plaidoyer. on écarte tout ce qui contredit et l'on donne infiniment de relief à tout ce qui parle en faveur de la cause plaidée (pour en avoir une idée il suffit de comparer p. ex. pp. 169—170 et 208—209 de son livre avec ce qu'il dit de ces mêmes mimes grecs, dès qu'il prend à tâche de leur comparer les acteurs indiens). En agissant de cette manière, qui aboutit non pas à démontrer un fait, mais à imposer au lecteur ce que l'auteur croit lui-même, on réussira, sans doute, à abasourdir maint lecteur, mais non à avoir gain de cause. Une discussion détaillée, comme celle qui précède (*supra*, p. 92—114) sera certainement utile, surtout aux philologues classiques, parce que les indianistes se sont, que nous le sachions, contentés de mentionner



comme l'était p. ex. celle de la philosophie indienne sur (Schelling et) Schopenhauer; et ce serait, sans nul doute non plus, une influence exercée par des acteurs ambulants, dont l'art approchait plus de la vie et était plus à la portée des étrangers. Mais l'auteur ajoute qu'après tout, la démonstration d'une telle influence grecque sur le théâtre indien ne lui semble pas plus probable que... la démonstration d'une influence indienne sur le théâtre grec<sup>1</sup> et beaucoup moins que celle d'une influence indienne sur la doctrine de Pythagore<sup>2</sup>.

Toutefois, le lecteur pourrait être frappé par le fait même de l'existence d'analogies et de parallèles, ne fussent-ils que fort vagues et inexacts. Il convient donc de rappeler que l'âme humaine est en général, malgré toutes les différences individuelles et sociales, la même partout et d'ajouter que les théâtres indien et grec descendent tous deux de mystères et de mimes analogues, en partie sans doute même communs. Cependant le lecteur pourrait objecter que la ressemblance des deux théâtres est, malgré toutes les réserves le mieux fondées, une chose fort singulière, puisqu'on a de la peine à croire que des facteurs très différents aient pu se réunir deux fois pour former un ensemble aussi harmonieux. Donc, afin de dissiper tout doute possible, l'auteur cite des exemples qui font voir que les éléments dramatiques peuvent bien, dans des circonstances favorables, aboutir au drame littéraire. — 1° Il est fort aisé de trouver nombre d'analogies, nota bene caractéristiques, entre le drame indien et le drame anglais du temps d'Élisabeth, de sorte qu'on pourrait dire que Śādraka, auteur du Mṛcchakatika, aurait écrit tout comme Shakespeare, s'il était né dans l'Angleterre du XVI<sup>e</sup> siècle et que, vice versa, Shakespeare, s'il eût vu le jour sur la Godāvāri, aurait composé des drames tout à la Śādraka. Il suffit de renvoyer à la citation de Macdonell (*supra*, p. 121—122) R., il est vrai, pourrait s'écrier<sup>3</sup> ici que c'est justement son affaire, puisque c'est évidem-

<sup>1</sup> On ne peut s'empêcher de rappeler ici l'opinion de Pischel (v. *supra*, p. 117 n. 1), lequel cependant fut bien bref et se dispensa d'argumenter. V. aussi Die Neue Propyläen-Weltgeschichte (I, 1910), 482 (H. Zimmer).

<sup>2</sup> Pour les indianistes qui ont traité ce sujet, v. *supra*, p. 115, n. 1.

<sup>3</sup> C'est ce qu'il a fait réellement (op. c. II, 880—882). Il est de toute évidence que le prof. Gawronski, désappointé par

ment le mime grec qui a influencé l'Occident, y compris Shakespeare, aussi bien que l'Inde. Donc, voici un autre exemple: — 2° Le théâtre japonais est indigène dans ses origines, mais la forme littéraire en est due à l'influence chinoise. Or ce que M. Florenz dit des origines du théâtre japonais (v. la citation *supra*, p. 123—124) ressemble fort, en général, à ce que nous savons du théâtre indien populaire. Le parallèle japonais est très instructif, parce qu'il nous fait voir que c'est sous l'influence de modèles plus littéraires que le théâtre populaire est devenu classique: au Japon, ce fut l'influence du théâtre chinois, où il y avait un dialogue dramatique; dans l'Inde, celle des récitations épiques, l'épopée étant dialoguée et les rhapsodes exerçant leur art dans le même temps et les mêmes lieux que les mimes. L'influence chinoise au Japon est tout acquise, car elle s'exerçait sur une base étendue, celle du bouddhisme, et qu'elle est attestée par des témoignages historiques; mais tout aussi sûre est l'influence de l'épopée dans l'Inde, étant attestée par les sujets, la langue, la *bhārati rīti* («manière épique»), le nom des acteurs. Le parallèle japonais nous apprend autre chose encore. C'est que le drame japonais littéraire rappelle, à beaucoup d'égards, la tragédie classique grecque (v. *supra*, p. 125/6, une citation de M. de Visser), ce qu'on ne saurait aucunement dire du drame indien, pourtant bien plus proche de la Grèce. Or, ce serait du dernier ridicule que d'affirmer que les tragédiens grecs s'embarquaient à Alexandrie et descendaient (mettons) à Yokohama, pour donner des représentations théâtrales au Japon, au temps des guerres de Bajazet. La ressemblance est ici tout aussi fortuite qu'elle l'est pour les théâtres indien et anglais. — 3° Le drame péruvien Ollanta, remontant aux temps d'avant la conquête de Pizarre, présente des points de ressemblance avec le théâtre indien (le dialogue est entremêlé de chants et de danses, le serviteur et compagnon du héros rappelle un peu le vidūṣaka) et le théâtre grec (le rôle du chœur), mais avec des différences, même dans

le chapitre sur le mime dans l'Inde (II, 694—743) et dégoûté de la désinvolture d'ignorant, finit par perdre toute envie de lire l'ouvrage de Reich jusqu'au bout.

Au reste, v. Winternitz, *Geschichte der indischen Literatur* III (1922), 176—177.

ces traits ressemblants. C'est ce même phénomène que nous avons déjà remarqué en Grèce, dans l'Inde, en Angleterre et au Japon. Cela veut dire que partout où il y a les mêmes éléments dramatiques (mystères et mimes) et où se forment, avec le temps, des conditions nécessaires, le drame prend naissance, avec ou sans le concours d'influences étrangères; le premier cas a eu lieu au Japon, le second, en Grèce, dans l'Inde et au Pérou. Si quelqu'un doutait de l'existence de mystères primitifs chez les Indiens du Pérou ou, en général, de l'Amérique du Sud, on n'a qu'à le renvoyer aux ouvrages bien connus de M. Preuss. D'ailleurs, on a le droit de supposer l'existence de pareils mystères chez tout peuple dit sauvage: on peut en trouver encore des traces, s'évanouissant de jour en jour, en Europe également, même chez des nations qui marchent à la tête des peuples civilisés. Au lieu de s'en rapporter à des ouvrages scientifiques, qui abondent, l'auteur préfère rappeler un exemple cité par un écrivain non professionnel de la science, exemple témoignant nettement que de tels mystères contiennent des germes du drame: v. *supra* p. 128—129 une citation de «La mare au diable». Certes, il ne s'agit là que d'un phénomène près de disparaître et qui, depuis, a peut-être disparu. Mais ce qui, de nos temps, n'est qu'un résidu déperissant, avait infiniment d'importance pour nos aïeux d'il y a quelque mille ans. Il suffisait d'une impulsion un peu forte, de quelques idées nouvelles ou d'une nouvelle association d'idées pour que, dans des conditions favorables, les cérémonies religieuses se transformassent par degrés, jusqu'à ce qu'elles prissent la forme du drame littéraire. C'est ce qui s'est passé en Grèce, dans l'Inde, en Extrême-Orient, dans l'Amérique du Sud. Les origines du théâtre indien sont indigènes.

La date de cette dissertation se laisse établir assez exactement. L'auteur citant déjà l'article de Hillebrandt daté de 1914 (v. *supra* p. 8 n. 1 et p. 33), et pas encore l'ouvrage de M. Konow paru en 1920 (*Das indische Drama*), force nous est de conclure qu'il a écrit son travail entre 1914 et 1920; c'est ce que confirme un passage où il parle de 11 drames de



Bhāsa publiés « avant la guerre » (v. *supra*, p. 49) et un autre où il dit (v. *supra*, p. 6) que plus de trente ans se sont écoulés depuis que la dissertation de Windisch avait paru et presque autant depuis l'apparition de l'ouvrage de Lévi (la date de ce dernier est 1890). Mais la date précise, nous ne l'apprenons que de l'auteur même: dans ses Notes sur les sources de quelques drames indiens (1921), il nous fait savoir que son « liv. sur Les origines et l'évolution du théâtre indien et la question de l'influence grecque » est « achevé en manuscrit » dès l'année 1916 et destiné à paraître prochainement, d'abord « en langue polonaise » (p. 1).

On se demande pourquoi Gawronski n'a pas publié lui-même son travail. Nous ne pouvons que chercher à en deviner la raison. La présente dissertation allait s'imprimer dès 1919 l'auteur en témoigne lui-même dans ses *Studies about the Sanskrit Buddhist Literature* (1919), où il dit: « For a discussion of the problems see my forthcoming essay in Polish on the Origin of the Indian Drama and the Question of Greek Influence » (p. n. 1). Or, ce ne fut probablement qu'en 1919 qu'il apprit la mort de Windisch, celui-ci étant décédé, il est vrai, encore le 30 octobre 1918, mais sa nécrologie, dans la ZDMG, n'ayant paru qu'au mois de juin 1919 (v. ZDMG 1919, p. 183—188 et p. XI) il faut se rappeler la débâcle et le désordre d'alors<sup>1</sup>. Cette nouvelle eût dû l'impressionner au plus haut degré, parce qu'il avait son maître en grande estime, et le décider à différer pour quelque temps la publication de cette dissertation, où il critiquait à peine l'hypothèse de Windisch, bien que ce ne fût qu'

---

<sup>1</sup> Le prof. Gawronski n'avait pas l'habitude d'élucubrer ses travaux, de sorte qu'ils ne sentent pas l'huile; grâce à sa mémoire prodigieuse, il pouvait les préparer et les retenir d'un trait pour n'écrire que d'un trait, comme qui dirait Mine sans tant tout armée du cerveau de Jupiter. C'est ce dont témoignent aussi et le manque complet de notes dans le manuscrit présent livre et les trois ou quatre menues omissions dans le texte (v. *supra*, p. 60, n. 1; p. 82, n. 2; p. 105, n. 1; p. 9, n. 2; p. 28, n. 1; p. 29, n. 5); v. aussi notre Avant-propos polonais.

<sup>2</sup> Ce n'est aussi que dans les Notes de 1921 que Gawronski écrit: « Le prof. Windisch (maître vénéré dont je pleure la perte récente)... » (p. 33).

ces traits ressemblants. C'est ce même phénomène que nous avons déjà remarqué en Grèce, dans l'Inde, en Angleterre et au Japon. Cela veut dire que partout où il y a les mêmes éléments dramatiques (mystères et mimes) et où se forment, avec le temps, des conditions nécessaires, le drame prend naissance, avec ou sans le concours d'influences étrangères; le premier cas a eu lieu au Japon, le second, en Grèce, dans l'Inde et au Pérou. Si quelqu'un doutait de l'existence de mystères primitifs chez les Indiens du Pérou ou, en général, de l'Amérique du Sud, on n'a qu'à le renvoyer aux ouvrages bien connus de M. Preuss. D'ailleurs, on a le droit de supposer l'existence de pareils mystères chez tout peuple dit sauvage: on peut en trouver encore des traces, s'évanouissant de jour en jour, en Europe également, même chez des nations qui marchent à la tête des peuples civilisés. Au lieu de s'en rapporter à des ouvrages scientifiques, qui abondent, l'auteur préfère rappeler un exemple cité par un écrivain non professionnel de la science, exemple témoignant nettement que de tels mystères contiennent des germes du drame: v. *supra* p. 128—129 une citation de «La mare au diable». Certes, il ne s'agit là que d'un phénomène près de disparaître et qui, depuis, a peut-être disparu. Mais ce qui, de nos temps, n'est qu'un résidu déperissant, avait infiniment d'importance pour nos aïeux d'il y a quelque mille ans. Il suffisait d'une impulsion un peu forte, de quelques idées nouvelles ou d'une nouvelle association d'idées pour que, dans des conditions favorables, les cérémonies religieuses se transformassent par degrés, jusqu'à ce qu'elles prennent la forme du drame littéraire. C'est ce qui s'est passé en Grèce, dans l'Inde, en Extrême-Orient, dans l'Amérique du Sud. Les origines du théâtre indien sont indigènes.

La date de cette dissertation se laisse établir assez exactement. L'auteur citant déjà l'article de Hillebrandt daté de 1914 (v. *supra* p. 8 n. 1 et p. 33), et pas encore l'ouvrage de M. Konow paru en 1920 (*Das indische Drama*), force nous est de conclure qu'il a écrit son travail entre 1914 et 1920; c'est ce que confirme un passage où il parle de 11 drames de

Bhāsa publiés « avant la guerre » (v *supra*, p. 49) et un autre ou il dit (v *supra*, p. 6) que plus de trente ans se sont écoulés depuis que la dissertation de Windisch avait paru et pres-  
qu'autant depuis l'apparition de l'ouvrage de Lévi (la date de ce dernier est 1890) Mais la date précise, nous ne l'apprenons que de l'auteur même dans ses Notes sur les sources de quelques drames indiens (1921), il nous fait savoir que son « livre sur Les origines et l'évolution du théâtre indien et la question de l'influence grecque » est « achevé en manuscrit » dès l'année 1916 et destiné à paraître prochainement, d'abord en langue polonaise (p. 1).

On se demande pourquoi Gawronski n'a pas publié lui-même son travail Nous ne pouvons que chercher à en deviner la raison La présente dissertation allait s'imprimer dès 1919, l'auteur en témoigne lui-même dans ses *Studies about the Sanskrit Buddhist Literature* (1919), où il dit « For a discussion of these problems see my forthcoming essay in Polish on the Origin of the Indian Drama and the Question of Greek Influence » (p. 56, n. 1) Or, ce ne fut probablement qu'en 1919 qu'il apprit la mort de Windisch, celui-ci étant décédé, il est vrai, encore le 30 octobre 1918, mais sa nécrologie, dans la ZDMG, n'ayant paru qu'au mois de juin 1919 (v ZDMG 1919, p. 183—188 et p. XIV), il faut se rappeler la débâcle et le désordre d'alors<sup>2</sup> Cette nouvelle a dû l'impressionner au plus haut degré, parce qu'il avait son maître en grande estime, et la décider à différer pour quelque temps la publication de cette dissertation, où il critiquait d'ailleurs l'hypothèse de Windisch, bien que ce ne fût qu'au

<sup>1</sup> Le prof. Gawronski n'avait pas l'habitude d'elucubrer ses travaux, de sorte qu'ils ne sentent pas l'huile, grâce à une mémoire prodigieuse, il pouvait les préparer et les retenir dans sa tête pour n'écrire que d'un trait, comme qui dirait Minerve sautant tout armée du cerveau de Jupiter C'est ce dont témoignent aussi et le manque complet de notes dans le manuscrit du présent livre et les trois ou quatre menues omissions dans le texte (v *supra*, p. 60, n. 1, p. 82, n. 2, p. 105, n. 1, puis, p. 9, n. 2, p. 28, n. 1, p. 29, n. 5), v aussi notre Avant propos polonais

<sup>2</sup> Ce n'est aussi que dans les Notes de 1921 que Gawronski écrit « Le prof. Windisch (maître vénéré dont je pleure la perte récente) » (p. 33)

profit de la science. Il ne renonçait pourtant pas à faire paraître son livre, puisqu'il écrivait, en 1921, tout en nommant Windisch à la même page (v. ici p. 149 n. 2): »Pour les détails, je renvoie à mon livre sur le théâtre indien...» (Notes sur les sources de quelques drames indiens, p. 33). Il avait peut-être l'intention de mettre à profit encore l'ouvrage de M. Konow, paru entre temps; conclusion qu'on peut tirer des mots par lesquels il termine ses Notes<sup>1</sup>. Il songeait sans doute aussi compléter son livre en tenant compte des publications qui avaient paru pendant ou peu après la guerre mondiale et qui ne lui étaient devenues accessibles que bien après la guerre; c'est ce dont témoigne clairement p. ex. son article: Quelques observations sur le rôle du temps et du lieu dans le théâtre indien<sup>2</sup> (1925, v. p. 3 et p. 9 n. 1 du tirage à part). Pourtant, adonné à d'autres occupations (il préparait, entre autres, un Manuel de sanscrit et une Histoire de l'Inde ancienne, qui allait paraître en 1925 aussi, puis il faisait des traductions du sanscrit, du hongrois et du persan)<sup>3</sup>, il n'a probablement pas trouvé le temps nécessaire. En attendant, la maladie sournoise qui mina son organisme durant une vingtaine d'années, l'arracha, en 1927, du rang des travailleurs infatigables.

C'est M. S. Stasiak (Lwów) qui s'était fait fort de mettre la dernière main au manuscrit du présent livre. Comme cependant il tardait bien à satisfaire à son engagement, c'est nous que, vers la fin de 1938, la famille du défunt a décidé d'en charger, nous qui avions eu l'honneur, et le bonheur à la fois, d'être un de ses élèves. Nous nous sommes appliqué de tout notre cœur à accomplir cette tâche de notre mieux.

Nous n'avons pas jugé à propos de rien changer au texte de ce travail, d'autant que 1° maintes différences de détail se

<sup>1</sup> »Je regrette de ne plus avoir été à même de consulter le nouveau livre de M. Sten Konow sur le théâtre indien...» (p. 92).

<sup>2</sup> Paru dans la *Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera* (I, 381—389; 1925). Il faut nommer ici encore M. Winternitz, *Geschichte der indischen Litteratur* III (1922), 160—180 et la bibliographie qu'on y consigne.

<sup>3</sup> Pour les sujets que, vers 1920, A. Gawroński avait l'intention de traiter et pour les desseins qu'il a non seulement formés, mais aussi exécutés, ne fût-ce qu'en ouvrages posthumes, v. RO XII (1936), 227—229. Pour le hongrois, v. en outre *Przegląd Współczesny* VI (1927), 180—181.

réduisent tout simplement à une divergence d'opinions très naturelle dans l'état actuel des recherches; 2° le but principal de cet ouvrage, celui de réfuter l'hypothèse de l'influence grecque sur le théâtre indien, n'est affecté en rien par la minime différence entre ce qu'on trouve ici et les résultats auxquels la science a réellement abouti entre temps; 3° le présent ouvrage n'a pas encore vu le jour et plus d'un livre ou article, on le sait, se trouve souvent simplement réimprimé sans changement aucun, même après une trentaine d'années révolues ou au delà (nous ne nommerons que le livre de Goblet d'Alviella, *Ce que l'Inde doit à la Grèce*, de 1897, réimprimé en 1926; puis, les nombreux articles de Lévi, réimprimés dans le *Mémorial S. Lévi* de 1937, et enfin l'ouvrage de L. v. Schroeder, *Indiens Literatur und Cultur*, de 1887, réimprimé en 1922); 4° le présent livre était destiné à renseigner les philologues classiques aussi, et les philologues allemands n'ont point hésité à répéter telle quelle durant quarante ans révolus une note prétendant tout court que Windisch avait démontré l'influence grecque sur le théâtre indien<sup>1</sup> (v. *supra*, p. 1, n. 1), bien que Lévi eût réfuté en détail cette hypothèse dès 1890; ajoutons que l'hypothèse de Reich n'a pas été réfutée en détail jusqu'ici, ni dans les ouvrages de M. S. Konow (op. c. 41), de M. Winternitz (III, 175—180) et de M. A. B. Keith (*The Sanskrit Drama...* 1924; p. 67—68) non plus.

<sup>1</sup> Les préjugés ont vraiment la vie dure. C'est W. Christ et les éditeurs postérieurs de son Manuel bien connu, faisant partie du *Handbuch der Altertumswissenschaft*, qui se sont obstinés à répéter durant près d'un demi-siècle cet arrêt condamnant le théâtre indien à ne rester qu'un descendant du théâtre grec (pour les détails, v. *supra*, p. 2, n. 3). Ce n'est qu'en 1929 que dans l'ouvrage destiné à remplacer ce manuel-là, M. W. Schmid s'est décidé à mettre à jour l'exposé de l'histoire du drame grec aussi sur ce point et à ne pas même mentionner l'opinion fort surannée de Windisch. Toutefois, nous connaissons des philologues classiques, et des plus éminents (*nomina sunt odiosa*), qui ont bien de la peine à s'y résigner et à cesser de croire que le drame n'a pu naître qu'en Grèce, tant les opinions préconçues sont difficiles à déraciner. Voilà pourquoi nous avons jugé à propos de résumer assez au long la critique des hypothèses de Windisch et de Reich, d'autant que 1° l'hypothèse de Reich n'a pas été réfutée tout au long jusqu'ici; 2° un retour d'opinion se produit parfois même parmi les savants (ne leur en déplaise).

Dès lors, nous nous sommes contenté d'ajouter en notes ce qui était absolument nécessaire (v *supra*, p 131, n 2) et de rédiger un avant propos en polonais et un résumé suivi d'un épilogue.

\* \* \*

Ce travail entier, a l'Avant-propos près, était achevé dès 1939. La guerre en a empêché l'impression. Elle est enfin terminée. Ne sachant point combien de temps il nous faudrait pour pouvoir prendre connaissance de tout ce qui a paru sur le théâtre indien pendant ces six années, nous préférons profiter de l'occasion très favorable qui se présente de publier ce livre et n'en plus différer l'impression. Du reste, nous espérons que le besoin d'une seconde édition ne tardera pas à se faire sentir et alors nous pourrions mettre à contribution les publications parues pendant la guerre.

Notre Avant-propos étant destiné au lecteur polonais, nous avons cru fort utile de lui faire connaître les opinions des savants étrangers pour autant qu'elles nous étaient accessibles, à savoir celles de M St Konow, de M Winternitz et de M A B Keith. Nous les avons tantôt résumées, tantôt citées *in extenso* pour que le lecteur, aide de nos remarques, soit à même de se rendre compte de l'originalité des vues et des recherches critiques du savant polonais et, en même temps, du peu de différence dans les opinions des indianistes quant aux points importants.

Torun, le 24 mars 1946

E. Słuszkiewicz

## Skroty uzywane w tej ksiazce

- AJP — American Journal of Philology  
 BSGW — Berichte über die Verhandlungen der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-histor. Klasse  
 ERC — Encyclopaedia of Religion and Ethics, ed. by James Hastings  
 GGA — Göttinger Gelehrte Anzeigen  
 JA — Journal Asiatique  
 JAOS — Journal of the American Oriental Society  
 JRAS — Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland  
 KZ — Kuhns Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung  
 RO — Rocznik Orientalistyczny  
 SBAW — Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften  
 SBayA — Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-histor. Klasse  
 WZKM — Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes  
 ZDMG — Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft

## Poprawki i uzupełnienia

Str. VIII u góry. Lepiej późno niż nigdy. Przynajmniej tu przyznam się, że pierwotnie zamierzałem dodać jako wydawca oprócz uwag natury bibliograficznej tylko kilka stron przedmowy wyjaśniającej czas napisania tej pracy prof. Gawronskiego i powody opóźnienia druku oraz odsyłającej do dzieł Kónowa, Winternitza i Keitha. Kierowały mną przy tym takie mniej więcej motywy, jakie uczeni francuscy wydający w r. 1938 wykłady S. Léviiego pt. *L'Inde civilisatrice* z lat 1919—1920 (więc po upływie czasu niewiele krótszego niż okres 1917—1939) sformułowali następująco: „...nous n'avons pas cru devoir y ajouter des notes ou une bibliographie. Nous ne pensons pas en avoir par là diminué la portée. Cette portée réside en deux choses: en ce que d'abord c'est un texte de Sylvain Lévi; en ce qu'il y a là ensuite un ensemble de vues si personnelles, de suggestions si lumineuses, que malgré le progrès des recherches et la divergence des opinions, le livre garde toute sa valeur éducative et scientifique.” Potem jednak wobec znanego szalonego zniszczenia bibliotek polskich, także uniwersyteckich, zdecydowałem się napisać dłuższy wstęp, który by poinformował czytelnika o poglądach owych trzech uczonych wystarczająco obszernie — tak, aby mógł zastąpić poniekąd niedostępne dziś poza Krakowem i Wrocławiem ich dzieła (książki Keitha zresztą nie ma i Wrocław) — oraz uwydatnić oryginalność badań uczonego polskiego. Sądzę, że wyświadczyłem tym i ja pewną przysługę „sferom humanistycznie wykształconym” (str. I). Czy mam słuszność, przyszłość okaże.

Str. XII, uw. 1. Śaśśaiś, mówiąc, st. ind. *Śaśśaiś* jest zapożyczone ze st.-perskiego. Ob. Windisch, *Geschichte der Sanskrit-Philologie...*, str. 103.

Str. XXXII, uw. 2. Ale ob. też niżej str. LII (o Āśvaghośy).

Str. XLIV, w. 11 od góry. Obie cyfry u góry (2 i 1) niepotrzebne.

Str. LI, w. 17. Zamiast: z Indii — ma być: w Indii.



Str LIII, w 1<sup>a</sup> Zamiast je — ma być ja  
 Str LV w uwadze opuszczono pauze między 35 i 37  
 Str 5 w 8 w uwadze Czytaj »erklarbar« (tj bez »un«)  
 Str 6 w 4 *lyupaśantaye i a rataye* W uw 1 w 2 czytaj

Sundarananda

Str 7 uw 1, w 4 Ma być str 160—180  
 Str 8 w 10 Ma być »cemiczny obchodzi  
 Str 16 w 10 Ma być Śladów  
 Str 22 w 11 Przed pauzą należy uzupełnić cudzysłowem  
 Str 28 w 2 Ma być było) ale W w 12 ma być *aparā-*  
 Str 31 w 17 Ma być Rgveda  
 Str 33 w 6 Ma być dusaka, »ichern W w 19 zas

und Affaren

Str 34 w 10 od dołu Ma być nie mniejsza jak  
 Str 36 uw 2 O *neurospastos* osobny artykuł ob w ency

klopedu Pauleyego Wissowa

Str 41 u samego dołu Warto zauważyć że na takie samo  
 objaśnienie wpadł uczony amerykański E. W. Hopkins »The  
 name was resolved into Kuça and Lava who are represented as  
 two singers sons of Rama« (The Cambridge History of India  
 I [1922] uw na str 257)

Str 42 uwaga Prof Gawronski miał na myśli całkiem  
 niewatpliwie fakt podany przez Konow'a w takich słowach  
 »And the word »attaka« occurs in the form »adaka« as early as  
 the Bharhut »stupa« (Karpuramañjarī Harvard Oriental Series, 1901)  
 [1901] 19) Wazny ow zabytek budowlany buddyjski ze sł-  
 płaskorzeźbami cennymi dla historii kultury w Indiach, w  
 opinii dawniejszej pochodzi z III w wedle nowszej z III w  
 około r 200 przed Chr (ob np Rhys Davids Buddha in  
 1903, str 10 i 198, V A Smith The Early History of India  
 str 36 uw 1) albo około połowy w II przed Chr (The Cambridge  
 History of India str 624).

Str 49 uw 3 Dokładniejszy odnosnik do przekładu  
 Meyera ob na str 107 w uw 2

Str 49—50) uw 3 Na moją prośbę dr Skurzak  
 właśnie przeczytał niedostępny mnie artykuł Konow'a  
 indyjskim w Festschrift Kuhn (z r 1916 str 108)  
 dził że poszukiwanego cytatu nie ma i tam  
 jeszcze chyba tylko artykuł F Kuhn'a w Festschrift

Thomson (z r 1912), niedostępny jednak i diowi Skurzałow! C  
do treści owego artykułu wysnuwam wnioski z uw 3 na str 20  
III t. Winternitza

Str 51 koniec uw 2 Ma być (1906).

Str 56 w 18 Ma być 327—22

Str 57 uw 1 Ma być SBAW

Str 61 uw 1 w 2 Ma być Ureclakutika

Str 62 w 2 Ma być starożytnych

Str 80 w 4 Ma być założyć

Str 88 w 13 Ma być Parvatipariṇaya

Str 92 w 12 Ma być bliżej

Str 111 w 1) od dołu O »scisłym pakcie braterstwa« jak  
zawarli Hindusi z przyrodą; ob. też np B Heilmann, Indische  
Dichtung (Studien zur Eigenart indischen Denkens 1930, str  
275—286, zwłaszcza 275—279)

Str 113 w 12 Ma być Kalidasa, czy Viśā

Str 117 uw w 5 od dołu Ma być sanskryckiego)

Str 129 w 1 Ma być moralite

Str 133 w 11 od dołu Ma być predilection

Str 134 w 3 od dołu. Ma być bouldinquo W w 3 uw 2  
zaś hypotheſe